

BIBLIOTHÈQUE

DE

L'INSTITUT FRANÇAIS DE SAINT-PÉTERSBOURG

TOME I

LE THÉATRE DE MOEURS RUSSES

DES ORIGINES A OSTROVSKI

(1672-1750)

LE

THÉATRE DE MŒURS RUSSES

DES ORIGINES A OSTROVSKI

(1672-1750)

PAR

J. PATOUILLET

DOCTEUR ÈS LETTRES

PROFESSEUR DE PREMIÈRE AU LYCÉE MICHELET



PARIS

LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION, ÉDITEUR

5, QUAI MALAQUAIS, 5

—

1912


LIBRARY
MAY 16 1968
UNIVERSITY OF TORONTO

A

MONSIEUR ERNEST DENIS

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

Respectueux hommage

INTRODUCTION

« De tous les genres de poésie [1], écrit Bêlinski, c'est la comédie qui a repris le plus faiblement chez nous... En ce qui concerne la comédie, où s'essayèrent une foule d'écrivains, comme Soumarokov, Khéraskov, Kniajnine, Kapnist, Krylov, le prince Chakhovskoï, Zagoskine, Khmêlnitski, Pisarev, etc., malgré la grande richesse de notre littérature en ouvrages de ce genre, il n'y a tout de même rien à signaler que le *Brigadier* et le *Mineur* de Fonvizine, le *Mal de trop d'esprit* de Griboêdov, le *Réviseur*, le *Mariage*, de Gogol, et ses *Scènes* (le *Joueur*, le *Procès*, l'*Office* [2]). »

Quelques années plus tard, le prince V. Odoevski louait en ces termes la première comédie d'Ostrovski *Entre siens on s'arrangera* : « Je compte en Russie trois tragédies : le *Mineur*, le *Mal de trop d'esprit* et le *Réviseur* ; sur le *Banqueroutier* [3] je mets le numéro quatre [4]. »

Depuis lors, il n'est guère de critiques, comparant Ostrovski à ses devanciers, qui ne citent ces trois œuvres, comme marquant, au cours de son histoire relativement récente, les époques de la scène russe.

Ce jugement sommaire, qui ramassait un siècle de théâtre

1. Mot pris au sens général de création littéraireou artistique.

2. *Polnoé sobranié sotchinéni V. G. Bêlinskago, pod rédaktsiéi S. A. Vengérova*, 9 vol. Saint-Pétersbourg, 1896-1910, t. VIII, p. 384 ; *Polnoé sobranié sotchinéni V. G. Bêlinskago*. Ed. Pavlenkov, Saint-Pétersbourg, 1896, t. IV, p. 314.

3. Titre primitif de la comédie *Entre siens on s'arrangera* (1850).

4. N. Barsoukov, *Jizn i troudy Pogodina*, 21 vol. Saint-Pétersbourg, 1888-1907, t. XI, c. x, p. 69 et suiv.

dans trois ou quatre productions maîtresses, pouvait suffire à un temps où les critiques, par ambition de régir les esprits, s'attachaient de préférence au livre, à la pièce riches d'intérêt social, les soumettaient à une sorte de laborieuse distillation, pour en extraire l'essence bienfaisante ou le venin subtil. Ils se posent sur les sommets, qu'ils explorent en tous sens, indifférents aux chaînons qui les unissent ; ils ne donnent qu'un regard distrait et rapide à l'action modeste, à l'effort inégal, mais constant, qui prépare, suscite et relie les chefs-d'œuvre.

A cette école, dogmatisante et tendancieuse, une autre a succédé, plus respectueuse de la filiation historique et plus sollicitée par les réalités documentaires. Elle délaisse presque les exemplaires d'élite, dont l'intérêt d'actualité va s'épuisant, pour l'étude des origines et des développements. Etendues ou fragmentaires, ses enquêtes rétrospectives visent à restaurer la notion de continuité ; elle éclaire mieux la route, en la refaisant, relève des œuvres injustement tombées, réhabilite des chercheurs ou des initiateurs méconnus, restitue aux médiocrités mêmes leur part de relative utilité. Ainsi réapparaît dans sa formation progressive et ininterrompue comme la vie cette image de la vie qu'est la littérature ; ainsi en particulier se reconstitue avec plus de juste clarté le passé peu lointain du théâtre russe, depuis son enfance, où il imite en balbutiant des mots étrangers, jusqu'à sa pleine maturité d'accent et d'expression nationale.

Un historique succinct de ce théâtre semble une préface nécessaire à l'examen de l'œuvre d'Ostrovski, une condition même de sa juste appréciation. Le meilleur du dramaturge, en effet, le domaine où il est maître incontesté, c'est la comédie et le drame de mœurs *(bytovaïa comédiia, bytovaïa drama)*, bien plutôt que les « scènes » et les « chroniques dramatiques ». Distincts de la comédie satirique *(oblitchitelnaïa comédiia* [1]*)* illustrée par Fonvizine, Griboêdov, Gogol, la comédie et le

1. Littéralement : comédie « accusatrice ».

drame de mœurs visent à enfermer, dans les formes scéniques traditionnelles, un fidèle portrait de la vie indigène dans les classes moyennes, sans dessein de dénigrement ou de flatterie, sans intrusion d'esprit étranger ou de thèse raisonneuse. Conçus avec netteté dès la seconde moitié du XVIIIe siècle, mais desservis par les gaucheries d'exécution, délaissés pour des genres plus relevés ou plus agréables, ils ne devaient atteindre à leur forme achevée qu'avec Ostrovski. En replaçant à son tour l'œuvre de celui-ci dans la perspective des temps, en l'éclairant par le passé, on la comprendra mieux comme le terme d'une lointaine évolution, comme l'idéal enfin réalisé d'un genre nourri de vérité foncièrement russe. Dans l'exposé qui va suivre, on s'attachera donc à noter parmi les lentes préparations, puis le brillant épanouissement de la scène nationale, l'ébauche réfléchie, les fortunes diverses du « théâtre en mœurs russes »[1] ; on cherchera comment la « comédie satirique », malgré ses vives qualités et ses succès retentissants, manquait encore de largeur à la base, parfois de justesse, laissant en dehors d'elle une matière neuve, pleine de ressources pour un observateur épris simplement de la vie.

***

Hormis la représentation de quelques scènes bibliques ou évangéliques par des étudiants de séminaires, le théâtre, tel que le connaissait l'Occident, est étranger, suspect même aux vieilles disciplines de la vie russe. Il n'a pénétré, vers la fin du XVIIe siècle, qu'avec l'aveu et par le ministère de la religion. Divertissement réservé au monarque et à sa cour, ou privilège de quelques boïars, il est officiel ou aristocratique ; il vise à l'édification autant qu'au plaisir. De dévots personnages arrangent ou reprennent des sujets tirés de l'Ecriture ; auteurs et œuvres viennent de l'étranger ; quelques jeunes Moscovites

1. L'expression se rencontre chez Loukine.

hâtivement dressés, quelques traits de mœurs naïfs : voilà toute la contribution indigène (1672-1702).

En passant du palais à la place publique, le théâtre retrouve et recueille des débris de cette obscure et résistante farce populaire, que les rigueurs de l'Eglise n'avaient pu extirper. Il se libère peu à peu des directions spirituelles, mais pour entrer dans les vues réformatrices du tsar Pierre le Grand, qui le protège et l'encourage. En même temps il constitue activement son premier fonds avec des pièces étrangères, choisies un peu au hasard et péniblement traduites par des scribes de chancellerie. Au cours de cette longue étape, ingrate et nécessaire, il entrevoit l'objet vrai de la comédie : les mœurs vivantes, dont il s'efforce d'insinuer quelques teintes dans ses imitations ou adaptations. Il découvre les règles de l'art, assemble des auditoires plus nombreux et mêlés, dont il entreprend la conquête et l'éducation. Au début du XVIIIe siècle, il quitte le vieux Kreml moscovite pour suivre à Saint-Pétersbourg le souverain et la cour ; mais son destin est de vivre et de prospérer dans les deux capitales. Toutefois, pendant près de cinquante ans, le caprice impérial, l'engouement pour l'Occident le relèguent à un rang subalterne, derrière les pièces et les troupes françaises ou italiennes (1702-1750).

Animé enfin d'une vie propre, grâce à l'initiative de Soumarokov, de Volkov, à l'appui décisif d'Elisabeth Pétrovna, il essaie ses forces. Il se contente d'abord de répéter avec des sujets, de l'histoire et un peu de couleur locale, les genres, les formes dramatiques consacrés par les modèles européens, français surtout, puis de les adapter « en mœurs russes ». Mais les disparates qu'amène cette contamination de matières, de noms, de langages hétérogènes choquent certains esprits déjà plus exigeants ; ceux-là tentent avec gaucherie, tout en la concevant avec netteté, une représentation plus fidèle et plus libre de la vie nationale. Loukine a été l'instigateur de cette timide émancipation (1750-1766).

Le *Brigadier* et le *Mineur* de Fonvizine (1766, 1782) ouvrent brillamment l'ère du théâtre russe original, — malgré les em-

prunts et les réminiscences, — avec l'observation directe pour solide point d'appui, le ferme propos de porter à la scène les conflits d'idées, de préjugés, d'aspirations, qui mettent aux prises l'immobilité routinière et la modernisation intempérante. Ce mélange d'idéal, ou d'imaginaire, et de naturel, voire de réalisme, de beaux discours et de savoureux accent populaire, enchanta les contemporains. Les deux pièces de Fonvizine, la *Chicane* de Kapnist (1796-98), violente satire de la justice vénale, fixent pour longtemps le thème favori de la comédie russe : critique des mœurs sociales et de la corruption administrative (1762-1798).

Quand les écrivains dramatiques, abandonnant la froide traduction, regardent autour d'eux le peuple russe, dans sa variété de types, de professions, de travers récents et d'us séculaires, ils n'en continuent pas moins d'employer les formes du théâtre européen ; mais le contenu de mœurs nationales y transparaît déjà avec limpidité, comme à travers un verre plus fin et mieux poli. Catherine II, auteur dramatique pour servir les lettres, et sa politique, dépeint presque toute la vie russe : légendes héroïques, ridicules du temps. — L'opéra comique n'altère pas trop la physionomie de ses personnnages, artisans, moujiks, et sauve presque l'artificiel de sa transplantation par l'heureuse utilisation de rites et de chansons populaires, d'une fraîcheur intacte. — La comédie bourgeoise, la comédie larmoyante, adaptée du français par Loukine, devient, chez Vérevkine, chez Plavilchtchikov, l'ébauche de ce théâtre de mœurs, dont Ostrovski, soixante ans plus tard, apportera l'exemplaire achevé (1766-1798).

L'organisation matérielle, les éléments de prospérité, sont désormais assurés : salles de spectacle, troupes, auteurs, dotations officielles dans les deux capitales, faveur publique. Stimulée peut-être par le voisinage ou la concurrence d'acteurs et de répertoires étrangers, la production indigène s'accroît avec une surprenante abondance pendant un quart de siècle. Tout le théâtre européen, auteurs et genres, passe en Russie ; mais de cette vaste importation qui embrasse tra-

gédie, mélodrame, drame, opéra comique, comédie, vaudeville, seuls le drame et la comédie s'acclimateront. Les modèles français du XVIIe et du XVIIIe siècle perdent leur suprématie ; Kotzebue, dont la vogue dura trente ans, Shakespeare surtout, puis Gœthe, Schiller les supplantent ; le « pseudo-classicisme [1] » est en lutte avec le romantisme. La comédie de mœurs, durant toute cette période, donne des œuvres agréables, spirituelles et légères, où le métier ne manque pas, mais la hardiesse et la force. Pourtant l'état social, la sourde fermentation des esprits étaient propices à quelque belle éclosion (1798-1823).

Vérité du premier coup atteinte et reconnue, pourtant étroite de base, avec un pli trop marqué d'ironie acerbe ; héros trop fait à l'image de l'auteur ; débats d'idées plutôt que conflits de passions et d'intérêts ; force du verbe, mais lacunes d'invention psychologique ; valeur éminente, mais propre à n'être sentie que par des intelligences cultivées : ainsi se présente à distance le *Mal de trop d'esprit*, de Griboêdov (1823).Sans rabaisser le chef-d'œuvre du théâtre russe, il est peut-être permis de n'y voir encore que la formule de Fonvizine élevée à la perfection suprême. Classique ou « pseudo-classique » de forme, de composition, de sujet même, il marque le triomphe de l'imitation originale. Frappé en outre du *veto* censural pendant près de dix ans, réduit à une circulation manuscrite, à demi clandestine, il n'a connu que tardivement l'éclat et le rayonnement de la scène. Aussi son influence, si profonde sur les esprits, a-t-elle été très faible sur l'art, où dominait déjà le goût romantique.

Du moins le *Mal de trop d'esprit* accréditait-il, avec la victorieuse éloquence de l'exemple, l'idée que satire sociale et talent comique étaient désormais inséparables ; il enseignait à n'observer une classe ou un groupe spécial que pour la dérision agressive ou chagrine. Dès lors les mœurs proprement dites, le vaste corps de la nation russe, enfin cette source de

1. Dans la langue des critiques russes, ce mot signifie l'imitation surtout des classiques français.

rire ou d'émotion qui peut jaillir des banalités quotidiennes, étaient oubliés ou sacrifiés dans cette lutte contre les idées rétrogrades ou l'arbitraire bureaucratique. D'autre part le vaudeville n'était que badinage exotique ou grossière caricature ; le drame, successeur de la tragédie morte, s'usait à une stérile imitation du romantisme anglais ou allemand, ou bien se faisait, en des sujets d'histoire nationale, prédicateur officiel de patriotisme (1823-1836).

Egal en célébrité au *Mal de trop d'esprit* de Griboêdov, le *Réviseur* de Gogol (1836) a diverti toute la Russie aux dépens de fonctionnaires malhonnêtes et donné à la conscience publique une revanche de longues et vaines protestations. Jamais tant d'humour n'avait égayé la satire de la concussion administrative, multiplié les épisodes autour d'un sujet en lui-même ténu. Matière et forme s'affranchissent définitivement de toute inspiration étrangère. Mais ces réalités, de si notoire couleur russe, ne dépassent pas un horizon corporatif ; la nation s'entrevoit à peine derrière les fonctionnaires qui l'exploitent. Un dessein visible — sinon avoué — de satire élimine de parti pris toute exception honnête à l'universelle corruption, et par contre-coup toute action psychologique autre que le choc un peu monotone des peurs et des espoirs, des cupidités et des déceptions. Le *Réviseur* ne serait encore, à certains égards, que de l'excellent Kapnist.

Le *Mariage*, les *Scènes* reflètent mieux la tendance « naturelle » dont Gogol est le promoteur. Nobles, marchands, fonctionnaires, hommes d'affaires, parasites, marieuses sont mis en présence ou aux prises parmi les incidents de la vie courante ; et leurs idées, leurs actes, leur langage, traduits avec la plus savoureuse fidélité. Par là Gogol ajoute quelques traits précis à cette ébauche de comédie moyenne ou bourgeoise qu'avaient dessinée Vérevkine, Plavilchtchikov : il est le devancier d'Ostrovski. C'est surtout dans *Sortie de Théâtre après la représentation d'une nouvelle comédie* (1842) que Gogol a développé, sous forme d'apologie, sa *poétique* du théâtre de mœurs. Il n'envisage que la comédie, mais détermine avec

justesse ses sujets, ses ressorts actuels, ses moyens et ses fins (1836-1842).

Après lui, Bêlinski, désireux de voir la scène russe se constituer par ses seules forces le répertoire qui lui manquait encore, découvre et indique un champ inexploré, du moins le croyait-il : cette classe marchande, voisine de la noblesse et du peuple, ambitieuse, riche, au sein de laquelle se perpétuaient depuis des siècles des principes et des pratiques de despotique autorité sur les femmes, les enfants, les inférieurs.

Si donc le théâtre des mœurs, qui ne fût que de mœurs, mais non étroitement confiné dans le comique, comme le concevait Gogol, manquait encore à la Russie entre 1845 et 1847, sa formule et son orientation apparaissaient avec précision ; et l'on pouvait presque prévoir qu'il naîtrait à Moscou. Bêlinski mourut (1848), sans savoir que son vœu était exaucé dans la forte comédie qu'un employé de tribunal achevait d'écrire ; Gogol, créateur génial mais incomplet, fut la vivante transition entre la forme attendue et la forme réalisée : car il assistait à la lecture d'*Entre siens on s'arrangera*, chez Pogodine (3 décembre 1849).



Dans la première partie du présent travail, l'exposé documentaire occupe la plus large place, s'agissant de suivre les débuts modestes et les développements progressifs de l'art dramatique russe jusqu'à sa première œuvre originale, la comédie de Fonvizine. Dans la seconde il a été donné plus à la discussion proprement dite, aux aperçus théoriques. On ne saurait se flatter d'avoir enfermé dans une centaine de pages une histoire même résumée du théâtre russe jusqu'en 1850 : des lacunes subsisteront encore dans les parties qu'on a seules retenues de ce vaste sujet. Du moins s'est-on efforcé de ne rien omettre d'essentiel ou de caractéristique, de s'appuyer en toute rencontre, dans l'ordre des faits, sur les travaux les plus autorisés ou les plus récents. Les ouvrages de

Tikhonrarov [1], de Morozov [2], l'*Histoire du théâtre russe* de Warneke [3], l'*Histoire de la littérature russe*, de Pypine [4], ont fourni de précieuses contributions ; un index des publications, articles et auteurs cités ou consultés a été dressé. On a jugé inutile d'encombrer ce « tableau » d'indications biographiques, là où il est facile à tout russisant, et même à un non-russisant de les trouver dans les répertoires usuels.

1. *Sotchinéniia I. S. Tikhonvarova*, 4 vol. Moscou, 1898.
2. Morozov (P.), *Istoriia rousskago téatra do poloviny XVIII stolêtiia*, Saint-Pétersbourg, 1889.
3. Warneke (B.), *Istoriia rousskago téatra. Tchast pervaïa. XVII i XVIII vêk*, Kazan, 1908 ; *Tchast vtoraïa, XIX vêk (Opyt izlojéniia)*, Kazan, 1910.
4. Pypine (A.). *Istoriia rousskoï litératoury*, 4 vol. Saint-Pétersbourg, 1898-1899.

1er Juillet 1910.

CHAPITRE I

ORIGINES ET DÉBUTS

Apparition tardive du théâtre en Russie : causes spirituelles. — Le scénisme liturgique. — Réjouissances populaires à formes dramatiques. — Le théâtre d' « Académie ». — Influences étrangères. — L'oukaz du 15 mai 1672 ; la première représentation officielle : l' « *Acte d'Artaxerxès* » (17 octobre 1672). — Les sujets bibliques ; Grégory ; Siméon de Polotsk ; Dmitri de Rostov. — Caractères du théâtre russe à ses débuts : édification ; insuffisance artistique ; institution officielle et précaire.

Jusqu'au milieu du XVII[e] siècle, on ne découvre pas trace de théâtre dans la Russie Moscovite : à cet égard elle en reste encore à notre plus lointain moyen âge. Hormis les *skomorokhi*, baladins d'ancienne mémoire, aux dits plaisants et grossiers souvent, tout, dans le théâtre russe primitif, vient de l'étranger ; lui-même, avec auteurs, sujets, acteurs nationaux, date du milieu du XVIII[e] siècle, presque d'hier. Cette pénurie s'explique moins par l'isolement, la distance, par la rareté ou la difficulté des relations avec l'Occident, que par des raisons d'ordre spirituel. Soit par fidélité à l'ascétisme oriental ou à l'esprit chrétien des premiers siècles, soit par nécessité de maintenir dans l'obéissance religieuse un peuple récemment converti et tout imprégné encore de paganisme, l'Eglise orthodoxe surveillait avec une rigueur ombrageuse la vie domestique et sociale, proscrivait tout divertissement profane comme occasion de péché. Au long des siècles, la lutte se poursuit sans trêve contre les amusements pernicieux à l'âme, contre l'opiniâtre survivance des « diableries mythologiques » et de l'esprit « des trois fois maudits Hellènes [1] ». On voyait dans le rire une tentation, un piège du Malin : « Le rire, dit un

1. C'est-à-dire du paganisme.

vieux moraliste, n'édifie pas, ne sauve pas, il perd, il ruine l'édification ; le rire afflige le Saint-Esprit, il chasse les vertus, parce qu'il fait oublier la mort et les tourments éternels... Seigneur, éloigne de moi le rire, donne-moi les pleurs et les sanglots [1]. » Jeux, danses — de femmes surtout, — étaient formellement condamnés. « Aux noces des tsars, lit-on dans Kotochikhine, c'est-à-dire en plein XVII[e] siècle, le divertissement artistique se bornait à des sonneries de trompes, jeux de flûtes, batteries de timbales, feux de joie, sans musiques ni danses [2]. »

Le Domostroï [3], le Stoglav [4], les enseignements d'Eglise, les oukazs du pouvoir séculier se répondaient, se soutenaient dans cette guerre à l'ennemi : le plaisir. Sous le règne de Mikhaïl Féodorovitch, au temps où l'art dramatique, la musique, s'épanouissaient en France, où les cercles rassemblaient les honnêtes gens, le patriarche ordonna de faire apporter tous les instruments de musique à Moscou, pour y être brûlés sur le *Lobnoé Mêsto* ; cette mesure de rigueur n'épargnait que les étrangers de la *Slobode* [5], et à condition de ne jouer que chez eux. En 1648, des « lettres tsariennes » furent envoyées par tout l'Empire pour confirmer ou sanctionner par des châtiments corporels ces interdictions, auxquelles les métropolites ajoutaient des peines spirituelles [6]. En 1676, sur l'ordre

1. P. Milioukov, *Otcherki po istorii rousskoï koultoury*, 4[e] éd. Saint-Pétersbourg, 1900, t. II, p. 172.

2. Dans Kotochikhine (1630-1667), *O Rossii v tsarstvovanié Alexéia Mikhaïlovitcha, Izdanié Arkhéografitcheskoi kommissii*. Saint-Pétersbourg, 1840, chap. 1, 17.

3. Ménagier ou « Economique » russe, ensemble de préceptes religieux, domestiques, sociaux et pratiques, dont une partie seulement semble pouvoir être attribuée au pope Silvestre, conseiller d'Ivan IV. Sur le Domostroï, voir, en français, E. Duchesne, *Le Domostroï... Traduction et commentaire*. Paris, 1910.

4. Littéralement : « les cent chapitres » ; recueil, rédigé par Macaire, métropolite de Moscou, des questions proposées par Ivan IV, et des réponses faites dans l'assemblée d'archevêques, d'évêques, d'archimandrites, d'higoumènes (abbés) et de boïars titrés tenue à Moscou en 1551. C'est un document précieux sur la culture, la vie, les mœurs russes au XVI[e] siècle.

5. « Sloboda », doublet de « svoboda » : liberté. On appelait ainsi le faubourg réservé à la colonie étrangère, composée surtout d'Allemands.

6. S. Chachkov, *Istoria rousskoï jenchtchiny*, Saint-Pétersbourg, 1875, p. 74-75.

d'Alexis Mikhaïlovitch, celui-là même à qui le théâtre russe doit sa naissance, le *Grand Miroir*, compilation pieuse alors très répandue, fut traduit à nouveau : on y retrouvait dans nombre de cas le contenu et l'esprit des vieilles disciplines : tous les ébats, boisson, chants, danses, parures, parades ou spectacles y étaient sévèrement réprouvés [1] ; le salut des âmes, à quoi tout se ramenait, exigeait ces mortifications.

Pourtant, dans ce sombre et long moyen âge russe sans universités, sans écoles, le peuple put goûter le plaisir dramatique, qui est un besoin de la nature humaine. Au sein même de l'Eglise, dans les cérémonies du culte, le scénisme liturgique satisfaisait son désir et sa capacité d'émotion esthétique. La disposition même du sanctuaire, le rituel de l'office ont dans le catholicisme orthodoxe quelque chose de plus théâtral, si l'on peut dire, que dans le catholicisme romain. L'iconostase orné de peintures, dressé entre l'autel et les fidèles [2], ressemble, avec ses trois portes, à quelque proscénium antique ; la porte « impériale » réservée à l'officiant, autrefois à l'empereur, rappelle par son nom même, sinon par sa destination, la porte « royale » du théâtre grec. Ainsi il y a comme une double scène, celle du fond, et celle de devant ; une double action aussi : l'une qui se déroule sous les yeux des assistants, l'autre cachée à leurs regards pendant certaines parties de l'office, au moment des « saints mystères » (la consécration) en particulier. Ces alternances de publicité et de mystère, cet officiant qui apparaît et disparaît ; le diacre qui sort et rentre par les portes latérales, vient sur l'*ambon*, comme sur une sorte de λογεῖον, annoncer la parole divine aux chrétiens assemblés, dialogue tantôt avec eux, tantôt avec l'officiant ; le double chœur des chantres disposés aujourd'hui encore, dans les églises importantes et riches, de chaque côté de l'iconostase ; enfin l'attitude même des fidèles, foule spectatrice plutôt qu'orante : tout cela formait pour des époques de foi naïve un spectacle plein d'intérêt dramatique.

1. Milioukov, *ouv. cit.*, p. 174-175.
2. Très anciennement, il comportait parfois une colonnade.

Certaines fêtes, les unes religieuses, les autres familiales et joyeuses, comportaient une mise en scène qui en faisait de véritables spectacles : telles l'Entrée du Christ à Jérusalem, représentée à Moscou, sur la Place Rouge, le dimanche des Rameaux [1] ; la cérémonie du lavement des pieds le jeudi saint ; l'allégorie du jugement dernier, qui se jouait au centre du Kreml, le dimanche précédant la semaine grasse. Noël, la semaine grasse *(Maslianitsa)*, servaient de prétexte à des figurations, à des mascarades d'allure ou de canevas dramatique. Les us traditionnels, la pompe compliquée du mariage dans l'ancienne Russie, les chœurs de jeunes filles, les feintes lamentations de la mariée, déroulaient comme les épisodes d'une action, depuis les fiançailles jusqu'au lendemain des noces. Enfin dans maintes chansons, le sujet lui-même, ou la forme traditionnelle du chœur d'où se détachaient un ou deux acteurs, composaient une sorte de drame [2].

Pour l'égayer, non plus pour l'édifier, le peuple avait les bouffons, toujours combattus, toujours renaissants, comme ce besoin de joie simple, grossière même que nulle règle, nulle rigueur ne peut tuer dans l'homme. Ces bouffons, — de leur nom russe *skomorokhi* [3], — il est probable que la plus lointaine image s'en voit à Sainte-Sophie de Kiev, dans les curieuses fresques du XIe siècle qui décorent les murs d'un escalier aujourd'hui enfermé dans l'église [4]. Ils rappellent nos jongleurs ; le nom de *spielman* dont ils sont désignés dans des

1. Aujourd'hui encore sur cette place et le même jour se tient le « marché des rameaux » *(verbny rynok)*.

2. Warneke, *ouv. cit.*, t. I, p. 7-10 ; I. Chliapkine, *K istorii rousskago teatra pri Alexéê Mikhaïlovitchê, (Journal Ministerstva narodnago prosvêchtchéniia* 1903, nº 3) : Arapov, *Lêtopis rousskago téatra*, Saint-Pétersbourg, 1861 : *Otdêl*. I (1673-1762).

3. Voir A. Famintsyne, *Skomorokhi na Rousi*, Saint-Pétersbourg, 1889 : A. Kirpitchnikov, *K voprosou o drevnérousskikh skomorokhakh (Sbornik otdêléniia rousskago iazyka i slovesnosti Imperatorskoi Academii Naouk*, t. LII, nº 5, 1891, p. 1-22). Sur les étymologies proposées pour le mot *skomorokhi*, voir Morozov, *ouv. cit.*, p. 14.

4. Voir *Kievski Sofiiski Sobor…, D. V. Ainalova i E. K. Rêdina (Zapiski Impératorskago rousskago Arkheologitcheskago Obchtchestva*. t. IV, fasc. 3 et 4, XII, p. 332-359).

monuments slavons, signifie simplement que des jongleurs allemands parcoururent la terre russe. Ils étaient l'accompagnement obligé des réjouissances populaires et des cérémonies traditionnelles lors de certaines fêtes aux rites demi-païens et idolâtres. D'après le Stoglav, on les voit mêlés à la foule qui, le samedi, veille de la Pentecôte, se rassemble dans les cimetières à sépulture commune pour suicidés et enfants mort-nés, en poussant des cris et des gémissements : « Puis ils sautent, dansent, battent des mains, chantent des chansons diaboliques [1] » ; une sorte de danse macabre russe s'entrevoit là.

Les *skomorokhi* voyageaient souvent en bandes de soixante à soixante-dix, cent même, obligeaient les gens des villages à leur servir boisson et nourriture, se livraient volontiers au pillage. Dans la première moitié du XVIIe siècle, les grands boïars, comme Chouïski, le kniaz Pojarski avaient leurs troupes de bouffons attitrés : ceux-ci gardaient ou usurpaient le droit d'exercer en plus leur profession dans les bourgs et villages ; maintes fois les habitants se plaignirent de leur turbulence et de leurs mauvais tours. Ces baladins, jongleurs, errants ou attachés à la maison de boïars, sont les premiers acteurs qu'ait connus la Russie ; et leurs jeux plaisants, trop aisément goûtés, expliquent les rigueurs ecclésiastiques [2].

Enfin la « comédie de poupées » (marionnettes) *(koukolnaïa comédiia)* avait pénétré d'Occident en Russie : le voyageur Oléarius raconte en avoir vu à Moscou, vers le milieu du XVIIe siècle, un spécimen, représentant des scènes de mœurs populaires, dont la grossière immoralité le choque [3].

D'autre part, aux portes de la Moscovie, en Pologne et en Petite-Russie, le théâtre « d'école » ou « d'Académie » *(chkolnaïa drama)* florissait dans les nombreux collèges fondés par les Jésuites, en particulier dans la célèbre Académie ecclésias-

1. F. Bouslaev, *Rousskaïa khrestomatia,* Moscou, 1894, p. 231 et note 13.
2. Warneke, *ouv. cit.* p. 8-9.
3. *Relation du voyage d'Adam Oléarius en Moscovie... traduit de l'allemand par A. de Wicquefort,* Paris, MDCLVI, liv. III, p. 152 ; V. Péretts, *Koukolni téatr na Rousi, Istoritcheski otcherk,* Saint-Pétersbourg, 1895, p. 12-13.

tique de Kiev, créée en 1589 par Pierre Mogila. A la Noël par exemple, les étudiants récitaient par la ville la naissance du Christ ; ils illustraient leur récit par la montre du *vertep* [1] : un d'eux parlant pour les poupées, un autre lui donnant la réplique, le reste entonnant les *kanti*, chansons pieuses sur le sujet, entremêlées de quelques scènes profanes et comiques. Ce drame d'école était passé à Moscou dès la fin du XVIe siècle : l'ambassadeur anglais Fletcher dit y avoir vu, lors de son séjour (1588), l'*Acte du Four ou de la Fournaise (Pechtchnoé dêlo* [2]*)*.

L'influence de l'Europe devait bientôt triompher, grâce à l'initiative du tsar, provoquée ou secondée par l'aristocratie, élite plus perméable à la culture dans tout Etat où s'élabore une forme supérieure de vie sociale. La naissance du théâtre, en Russie, n'est qu'un épisode de l'éternel débat entre « pères et fils », entre la tradition et la nouveauté : Moscou capitale, future patrie ou résidence des maîtres de la comédie [3], vit la première consécration officielle des « inventions diaboliques » — ainsi appelait-on les spectacles dramatiques — où voya-

1. Sorte de retable portatif avec différentes figures représentant les circonstances de la naissance du Christ, d'où « *vertepnaïa drama* », représentation dramatique de la naissance du Christ, ou encore de la Passion. (Voir Miron, *Ioujno-Paskhalnaïa drama*, *Kievskaïa Starina*, 1896, juin, juillet). Cette forme de pieux spectacle populaire venait de Pologne : elle est passée en Petite-Russie vers la fin du XVIe siècle, et y subsiste encore. On en trouve aussi des traces en Russie Blanche. Voir N. Pétrov, *Starinny ioujno-rousski téatr i v tchastnosti vertep*, *Kievskaïa Starina*, 1882, décembre ; une étude, accompagnée d'images, sur le *vertep* blanc-russe *(Bêlorousski vertep)* dans *Izvêstiia otdêléniia rousskago iazyka i slovesnosti Impératorskoi Académii Naouk*, t. XIII, fasc. II, 1908 ; Tikhonravov, *Sotchinéniia*, t. II, p. 52-93 : *Natchalo rousskago téatra* ; sur le *vertep*, p. 66-73.

2. Fletcher. *La Russie au XVIe siècle par G. Fletcher, ambassadeur d'Elisabeth d'Angleterre. Avec une introduction par Charles du Bouzet*, Leipzig et Paris, 1862, p. 144. — L'*Acte* (c'est-à-dire représentation) *de la Fournaise* ou *Les trois compagnons de Daniel dans la Fournaise (Daniel*, 3), d'origine occidentale, passa à Novgorod et de là à Moscou. Voir Warneke, t. I, p. 11-13 et les études citées à l'Index, p. 349-50 ; Tikhonravov, *ouv. cit.*, p. 64. Pierre de Corvin (Pierre Nevsky), dans son *Histoire du théâtre en Russie* (Paris, 1890), donne, p. 14-16, un résumé des trois « actes » : le *Four*, l'*Entrée sur l'ânesse*, le *Jugement dernier*. Fletcher est d'ailleurs qualifié, par erreur, de voyageur allemand.

3. Fonvizine, Griboêdov, Ostrovski sont nés à Moscou ; Gogol y est mort.

geurs, ambassadeurs Moscovites avouaient s'être vivement récréés chez l'étranger. Likhatchev, envoyé du tsar Alexis Mikhaïlovitch à la cour de Florence, en 1658, lui écrivait des lettres enthousiastes sur les merveilles dont il avait été témoin à l'opéra : palais qui paraissaient et disparaissaient, mer qui s'enflait sur la scène et se remplissait de poissons, hommes chevauchant des monstres marins ou se poursuivant dans les nuages [1]. En 1668, Potemkine, ambassadeur de « sa Zare Majesté [2] » auprès de Louis XIV, assista deux soirs de suite à la comédie : « Le 18 septembre, la troupe du sieur Molière représenta l'*Amphitryon* avec des machines et des entrées de ballet, qui plurent extrêmement à l'ambassadeur et à son fils, à qui on présenta, sur l'amphithéâtre où ils étaient, deux grands bassins, l'un de confitures sèches, l'autre de fruits, dont ils ne mangèrent point, mais ils burent et remercièrent les comédiens [3]. » Pendant sa campagne contre la Pologne, le tsar lui-même, séjournant dans les villes de l'Ouest, dut être séduit par les divertissements pacifiques de leurs habitants. Dès 1660 il donnait mission à un Anglais de lui faire venir des « graveurs sur bois et sur pierre, des maîtres verriers et des maîtres en l'art de faire des comédies ». Son mariage avec Natalie Narychkina, fille adoptive du boïar Artamon Matvéev, gagné aux idées et aux goûts européens, les relations entre la *slobode* [4] allemande et les *proches* du tsar ou des boïars éclairés, comme Miloslavski, Ordine-Nachtchokine, Rtichtchev, la représentation, en 1664, d'une comédie dans le *Posolski prikaz (Bureau* ou *Chancellerie des ambassades* [5]*)*, le sentiment enfin de plaisirs plus relevés que la longueur des festins et les tours des jongleurs, aboutirent à l'oukaz du 15 mai 1672,

1. Warneke, *id.*, p. 4.

2. Traduction de « Caesarea Majestas », par quoi on rendait le mot « tzar », l'ambassadeur ne souffrant pas qu'on appelât son maître « Grand Duc de Moscovie ». *(Mémoire de M. de Saint-Laurent sur la réception de l'ambassadeur du Grand Duc de Moscovie. Arsenal*, ms. 3865.)

3. *Mémoirede M. de Saint-Laurent...*,

4. Voir p. 18.

5. L'ambassadeur anglais, comte Carlyle, en fait mention.

chargeant le colonel « Fan Staden » de se rendre en Courlande, « d'y recruter différents bons maîtres, et de ce nombre ceux qui sauraient organiser toutes sortes de comédies ». « A l'égard du théâtre, cet oukaz, dit l'historien Tikhonravov, marque le terme de l'isolement séculaire de la Russie [1] ».

La mission confiée à « Fan Staden » ayant échoué [2], le tsar, à l'occasion de la naissance de son fils Pierre — le futur Pierre le Grand — (30 mai 1672), ordonna à l'étranger « Iagan Gotfrid de former une troupe, de traiter en comédie le livre d'Esther, dans la Bible, et, pour cet « acte » [3], d'aménager une chambre à neuf. » Iohann Gottfried Grégory était un des pasteurs de la *slobode* allemande à Moscou ; il résidait depuis longtemps dans la capitale. « Maître » de l'université d'Iéna, il connaissait bien le théâtre allemand contemporain. Pendant que se construisait la Chambre des comédiens à Préobrajenskoé, village aujourd'hui incorporé dans la ville, Grégory composa une pièce sur Esther et Assuérus, sujet déjà maintes fois traité en Occident. Sous sa direction et avec le concours d'un maître russe, soixante-quatre interprètes apprennent les rôles en allemand et en slavon ; des serfs du boïar Matvéev formaient l'orchestre [4]. La première représentation de l'*Acte d'Artaxerxès* eut lieu le 17 octobre 1672, à Préobrajenskoé, et dura dix heures : le tsar demeura assis à sa place tout le temps du spectacle. Son confesseur, le protopope Savinov, avait au préalable levé ses scrupules dévots, en invoquant devant lui l'exemple des empereurs grecs et d'autres princes. La conscience ainsi rassurée, Alexis Mikhaïlovitch ne disputa plus avec son plaisir.

L'année suivante, le pasteur Grégory reçut l'ordre d'instruire vingt-six fils de *podiatchi* et de *méchtchanes* [5], élevés à

1. Tikhonravov, *ouv. cit.*, *ibid.*

2. Les Courlandais eurent peur d'être mal traités ; « Fan Staden » ne ramena qu'un trompette et quatre musiciens.

3. « *Dêlo* ».

4. Warneke, *ouv. cit.*, p. 30-34.

5. Le *podiatchi* est un employé de chancellerie d'Etat *(prikaz)* ; le *méchtchane* appartient aux petites classes urbaines, venant après le marchand patenté *(koupets)*.

la dignité de « comédiens de Sa Majesté Tsarienne ». C'est le premier rudiment d'école théâtrale en Russie. Le tsar invite ses *proches* à Préobrajenskoé, finit par amener la tsaritse et les tsarevnes, qui entendent d'une loge particulière, fermée par un épais grillage. A Moscou une salle fut aménagée au Kreml dans le *Potêchny Dvorets* (Palais des Divertissements) [1] ; Matvéev fut nommé « Directeur des Menus Plaisirs du Tsar ».

On sait par des documents contemporains que le tsar se fit donner fréquemment le spectacle : les Allemands s'y dépensaient, par intérêt autant que par déférence [2]. Outre l'*Acte d'Artaxerxès*, Grégory composa ou arrangea des pièces sur d'autres sujets, toujours édifiants et tirés de la Bible : *Tobie*, *Le chaste Joseph*, *Adam et Eve*, *Comment Judith sut trancher la tête à Holopherne*. Cette dernière pièce, la seule conservée, permet ainsi de connaître le répertoire qui charmait un tsar vers 1674 : elle est en sept actes, divisés en vingt-neuf « scènes », avec un prologue et un « intermède » séparant le troisième acte du quatrième ; elle comporte soixante-cinq personnages ; les rôles féminins étaient tenus par des jeunes gens ; enfin certaines parties étaient chantées. C'est la plus longue pièce du vieux théâtre primitif [3].

Il y avait aussi des ballets à la cour d'Alexis Mikhaïlovitch. D'autre part le « drame d'école » était en honneur à l'Académie ecclésiastique « Zaïkonospasskaïa », à quelques verstes de Moscou : le théâtre se développait ainsi à l'ombre même de l'Eglise. De pieux maîtres s'exerçaient à composer, et leurs élèves à jouer des drames religieux, presque tous perdus aujourd'hui, et qui furent représentés jusque dans le XVIII[e] siècle. Le plus célèbre et le plus habile de ces « académistes » est Siméon Pétrovski-Sitnianovitch, plus connu sous le nom

1. Occupé aujourd'hui par les services de la place. Avec son architecture archaïque, ses murs joliment bariolés, sa légère toiture à losanges multicolores, il mériterait d'être transformé en musée rétrospectif du théâtre russe.

2. Warneke, p. 36-37.

3. *Id.*, p. 47.

de Siméon de Polotsk [1]. Elève de l'Académie de Kiev, professeur au couvent de l'Epiphanie à Polotsk, il se fit connaître et agréer du tsar Alexis Michaïlovitch par des vers de bienvenue ; en 1660 il vint à Moscou, comme professeur de latin au couvent Zaïkonospasski, fondé cette année-là, et devenu plus tard l'Académie ecclésiastique. Une pièce polonaise, *Alexis homme de Dieu* [2], arrangée par lui en russe, fut la première œuvre jouée en cette langue. Il traita encore *Le Tsar Nabuchodonosor, le veau d'or et les trois enfants qui ne brûlèrent pas dans le four*, et l'*Enfant prodigue* [3] ; celui-ci a été sûrement joué devant la cour, car la pièce porte des indications scéniques qui supposent un public d'invités : elle plut infiniment. Elle a été réimprimée en 1685 avec trente-sept dessins fort curieux sur l'agencement de la scène, les costumes des acteurs et des spectateurs. Un peu plus tard, Daniel Touptalo — le futur saint Dmitri de Rostov [4], — encore un académiste kiévien, apporta à Moscou son répertoire de *mistères* [5] en vers syllabiques rimés.

Tout ce vieux répertoire n'intéresse guère aujourd'hui que l'histoire des origines et de la langue : il ne saurait être question d'originalité. Comme fond, l'Ecriture, développée ou délayée ; une facture gauche et lourde, sauf chez Siméon de Polotsk, familiarisé avec la technique du « drame d'école ». Le caractère édifiant dominait, comme dans nos mistères et, plus tard, dans notre théâtre de collège. Cette pieuse littérature porte toutefois la marque du temps : dans son *Enfant prodigue* Siméon de Polotsk prêche non plus cette sévérité qui était la règle séculaire en Russie des rapports entre parents et enfants, mais une sage indulgence. Les éléments profanes

1. 1629-1680.

2. C'est-à-dire : saint. C'est le saint Alexis, si populaire dans notre moyen âge primitif.

3. Sujet traité dans la littérature polonaise.

4. 1651-1709.

5. C'est le terme employé aujourd'hui par les historiens du théâtre russe pour les pièces à sujets religieux. Voir : Pékarski, *Misterii i starinny teatr v Rossii*, *Sovrémennik*, 1857, nos 1-2.

apparaissent, le comique, et un dessin timide de mœurs sociales. Grégory traitait ses sujets dans le goût des « comédies anglaises » en vogue en Allemagne dès la fin du XVI[e] siècle. Les pièces sérieuses, « touchantes », s'accompagnaient de pièces reposantes, « divertissantes ». Dans la *Judith* de Grégory, Sousakim, un des soldats d'Holopherne, figurait le type classique du matamore gourmand, menteur, voleur, poltron ; il amusait par sa confession burlesque au moment de mourir [1], ses saillies grossières, ses frayeurs quand, le cou sur le billot, il croit qu'un coup de sabre — en réalité de queue de renard — va lui trancher la tête. L'*Enfant prodigue* de Siméon de Polotsk avait des « interludes » qui n'ont pas été conservés ; et dans la *Naissance du Christ* de Dmitri de Rostov, la scène des bergers fut longtemps goûtée pour un charme naïf de parler populaire.

En résumé le théâtre russe, d'abord divertissement pieux, bientôt mêlé d'éléments profanes, doit sa naissance au tsar qui avait à deux reprises, en 1648 et en 1676, proscrit tous divertissements. L'exemple du souverain rassura et conquit parmi son entourage ceux qui, au nom des vieilles disciplines, n'osaient encore céder au plaisir. Les scribes et les artisans moscovites dont on prenait les fils pour en faire des acteurs, cessèrent de s'effrayer, en voyant le tsar leur accorder récompense et estime [2].

Mais tout ou presque, dans cette nouveauté, était l'œuvre d'étrangers, d'immigrés pour le moins ; et la valeur artistique ne compensait guère l'absence de caractère national. Avec ses intermèdes : chants, musiques, danses, acrobates, le spectacle égalait souvent en longueur ces festins qu'il prétendait remplacer. De plus, dépendant du souverain et de son bon vouloir, sans racines dans le peuple, l'institution n'avait qu'un appui

1. Comparer notre *Franc Archer de Bagnolet.*

2. Ostrovski, dans son *Comédien du XVII[e] siècle,* a dépeint avec une heureuse vraisemblance, cette résistance et cet assentiment d'un père au métier d'acteur pour son fils. La pièce a été écrite à l'occasion de la commémoration du deuxième centenaire du théâtre russe (1672-1872).

précaire : la mort du tsar, ou simplement un revirement d'humeur pouvait la ruiner, en tout cas retarder son développement. C'est précisément ce qui arriva. Après la mort d'Alexis Mikhaïlovitch (1676), la « Chambre des comédiens » fut fermée, Matvéev envoyé en exil ; le préjugé dévot l'emporta quelque temps. Néanmoins le branle était donné : les Moscovites ne regardaient plus le théâtre comme un divertissement coupable. Des boïars comme les Chérémétev, les Dolgorouki, les Golitsyne possédaient déjà des salles de spectacle privées, où l'on jouait des pièces sur les événements contemporains, des adaptations de légendes nationales ou populaires [1]. A défaut de scène le théâtre se réfugiait dans le sanctuaire : l'Académie ecclésiastique « Zaïkonospasskaïa » maintenait la tradition récente du « drame d'école ».

Telles sont, brièvement résumées, les origines du théâtre russe. De Grégory, l'étranger initiateur, à Fonvizine, l'indigène créateur, ou du moins original dans l'imitation, l'adaptation demandera plus d'un siècle : il en faut reporter le premier honneur à cet Alexis Mikhaïlovitch, qui d'abord zélé persécuteur des chansons et autres amusements pernicieux, voulut ensuite voir fleurir à sa cour les jeux dramatiques établis par un pasteur luthérien dans le faubourg allemand de la capitale. C'est à Moscou que devait s'opérer par degrés la fusion entre les emprunts du dehors et les éléments nationaux, jusqu'à complet dégagement de ceux-ci. On va voir quels en furent les promoteurs et les ouvriers les plus mémorables [2].

1. *Une victoire remportée sur les Polonais* ; l'*Ukraine devient volontairement russe* ; la *Baba-Yaga* ; les *Rousalki* ; *Kaliada* ; *Tour.*

2. Alexis Véselovski, *Deutsche Einflüsse auf das alte russische Theater*, Prag., 1875 ; *Zapadnoé vlianié v novoï rousskoï litératouré*, 3e édit. Moscou, 1903.

CHAPITRE II

LE THÉATRE SOUS PIERRE LE GRAND

Pierre le Grand et le théâtre. — Premières formes d'imitation étrangère ; intérêt et valeur. — Fin du drame religieux d' « Académie » ; ses services. — Le théâtre se sécularise ; sa défense devant l'esprit public.

Avec Pierre le Grand, le théâtre « quitte l'intérieur du palais pour la place publique [1] ». Ses progrès, la sollicitude et les encouragements impériaux se rattachent encore au vaste dessein de convertir par persuasion ou violence la Russie à l'Europe [2]. Lors de son premier séjour à l'étranger, le tsar Pierre a pu reconnaître la qualité de ce divertissement ; à son retour il donne des ordres pour faire venir des comédiens du dehors ; il charge le boïar Golovine de veiller à la construction, dans le quartier du Kreml, d'une salle de spectacle. En attendant, les représentations avaient lieu chez Lefort : les acteurs de l' « entrepreneur » allemand Kunst, amené de Dantzig, jouaient en allemand ; quelques *podiatchi* (employés de chancellerie) furent confiés à Kunst (1702), pour qu'il leur apprît les mêmes pièces en russe [3]. A l'occasion d'une entrée solennelle de Pierre à Moscou (fin 1702), Kunst fait représenter une pièce héroïque, *Alexandre et Darius*, que suivirent la *Cruauté de Néron*, « comédie » en 7 actes, le *Médecin malgré lui*, *Mahomet et Zulima*, « comédie » avec chants et danses [4]. Après

1. Tihkonravov, t. II, *Pervoé piatidésiatilétié rousskago téatra*, p. 93.
2. P. Pékarski, *Naouka i litératoura pri Pétrê Vélikom*, Saint-Pétersbourg, 1862, t. I ; Morozov, *Rousski téatr pri Pétrê Vélikom (Ejégodnik Impératorskikh téatrov. Saison* 1893-1894. *Prilojéniia*, fasc. 1, Saint-Pétersbourg, 1894) ; Arapov, *Lêtopis..*, *Otdêl.* I.
3. Warneke, p. 53.
4. N. Zintchenko, *Téatr pri Pétrê Vélikom*, Saint-Pétersbourg, 1904, p. 6-7.

divers retardements, dus aux lenteurs et à la sourde hostilité des gens des *prikaz* (bureaux), le premier théâtre public, une simple bâtisse en bois, ne fut achevé qu'à la fin de 1703. Kunst reçoit le titre de « Directeur des Comédiens de sa Majesté Tsarienne », avec mission d'enseigner la comédie aux élèves de l'Ecole de Navigation, fondée à Moscou en 1701 et installée dans la tour Soukhareva [1]. En 1703, après la mort de Kunst, la direction de la troupe passa à l'allemand Fürst, dont les acteurs jouaient en allemand des pièces que les *podiatchi* formés par Kunst jouaient en russe. On sait qu'à la date de 1704 il y avait dans la troupe de Fürst deux actrices allemandes. En 1701 la somme affectée au théâtre était de 2.176 roubles ; en 1704 les « comédiens et les musiciens » touchèrent 1.531 roubles ; des deux actrices allemandes, l'une en recevait 300, l'autre 150. Le tsar, désireux de faciliter au public la jouissance d'un plaisir encore nouveau pour lui, ordonnait, en 1705, « de jouer des comédies en allemand et en russe à des jours fixés de la semaine, lundi et jeudi ; à ces comédies les musiciens devaient jouer de divers instruments ; les spectateurs russes, de tout *tchine* et étrangers, s'y rendraient à leur gré et librement sans avoir rien à craindre ; et ces jours-là, les portes de la ville, au Kreml, au Kitaï-Gorod, au Bêli-Gorod, ne seraient pas fermées avant neuf heures du soir, et le droit de passage ne serait pas perçu, afin que les spectateurs se rendent volontiers à la comédie [2]. » Le prix des places était de 10, 6, 5 et 3 kopeks. Mais la majorité du public ne comprenait pas les Allemands ; les acteurs russes interprétaient gauchement ; et ce public même apportait au théâtre une curiosité enfantine, un goût plus commercial qu'artistique ; il s'intéressait peu au fond de sujet, s'en prenait à l'extérieur : ainsi il manifestait du mécontentement qu'on lui montrât des costumes ou des accessoires en faux or au lieu d'or véritable. La tentative du tsar n'eut

1. Les élèves étaient de jeunes nobles et des fils de fonctionnaires. L'école fut transférée à Saint-Pétersbourg en 1715.
2. Cité par Warneke, p. 58.

qu'un succès partiel ; la salle de spectacle, en 1707, était déjà démolie. Interrompues sur la Place Rouge, les représentations trouvèrent asile chez la tsarevne Natalie Alexéevna, qui faisait amener à Préobrajenskoé les décors et les costumes de la troupe de Fürst [1] ; à Ismaïlovo, chez la tsaritse Prascovia Féodorovna.

En 1713, Fürst et sa troupe suivent la cour à Saint-Pétersbourg : Pierre le Grand espérait davantage dans le public de sa nouvelle capitale. Le théâtre fut organisé par les soins de Natalie. La première pièce qui fut jouée représentait « sous des noms d'emprunt », écrit un étranger, « une des dernières révoltes de Russie », éteinte par le souverain : les dix acteurs, les seize musiciens étaient tous russes ; le spectacle était ouvert à tous. Ainsi Natalie, zélatrice et auteur [2], collabore aux desseins de son frère en répandant le goût d'un honnête divertissement, propre à amener par douceur les esprits dans les voies de la culture européenne. Après son second voyage à l'étranger, le tsar favorise autant qu'il peut les progrès de l'art dramatique : en 1720 il écrivait pour faire venir de Vienne « une compagnie de comédiens » sachant parler « slavon et tchèque » : il pensait qu'ils seraient plus aisément compris ; pour des raisons diverses, l'affaire ne put se traiter. Le *Règlement spirituel (Doukhovny Reglament)* [3] prescrivait de donner deux fois par an des représentations dans les

1. On a retrouvé il y a quelques années un manuscrit contenant une série de rôles isolés de 13 pièces, avec indications scéniques, rôles tenus au théâtre de la tsarevne Natalie, par le nain Kordovski. Les pièces d'où ces rôles sont extraits se divisent en deux groupes ; sujets tirés de l'Ecriture et de la vie des saints ; sujets profanes. Ce répertoire, apporté à Moscou par Kunst, était celui que I. Velthen avait mis en faveur en Allemagne dans la seconde moitié du XVII[e] siècle. Cf. I. Chliapkine, *Tsarevna Natalia Alexéevna i téatr eïa vréméni*, Saint-Pétersbourg, 1898.

2. « La tsarevne elle-même composait des tragédies et des comédies, dont elle empruntait les sujets en partie à la Bible, en partie aux événements profanes. Arlequin intervenait çà et là avec ses plaisanteries ; et enfin parut un orateur *(orator)* qui expliqua l'histoire de l'*action* représentée, et qui dépeignit, pour terminer, l'horreur des séditions et leur issue toujours funeste. » Cité par Warneke, p. 60

3. Sur le *Règlement spirituel*, voir A. Leroy-Beaulieu, *l'Empire des Tsars et les Russes*. Paris, 1898, t. III, p. 182 et suiv.

écoles [1]. Enfin, l'année même de la mort de Pierre le Grand, une nouvelle salle de spectacle, plus vaste et mieux aménagée, fut inaugurée à Saint-Pétersbourg (1725).

« Le goût de l'empereur », dit Bassewicz, « toujours sûr et sain même dans les arts qui ne lui étaient pas très familiers, l'incita à promettre une récompense aux acteurs s'ils donnaient une pièce touchante, sans cet amour qu'on fourre partout, et dont le tsar était dégoûté, et une farce gaie sans bouffonnerie. » Un autre étranger, Bergholtz, écrit dans son Journal, le 13 janvier 1724, qu'un des pages de la chambre lui a raconté « que l'empereur avait donné ordre aux acteurs de jouer une pièce qui n'eût que trois actes, sans intrigue d'amour, ni trop gaie, ni trop triste [2] ».

« L'inventaire » officiel des « comédies, qui sont à la Chancellerie d'Etat des ambassades *(Gosoudarstvenny Posolski prikaz)* à la date du 30 mai 1709 » donne une curieuse idée du répertoire russe dans les premières années du XVIIIe siècle et de la mesure dans laquelle il pouvait répondre aux goûts du tsar. Parmi les pièces conservées, on relève : *Scipion l'Africain, général romain, et la mort de Sophonisbe, reine de Numidie* ; le *Prince Pickel-Giaring* [3] *ou Jodelet* ; le *Traître loyal ou Frédéric de Popelet et Aloïse son épouse* ; la *Comédie de Don Juan et de Don Pedre* ; *Amphitryon* ; les *Précieuses Ridicules* ; *Daphnis poursuivie par Apollon et changée en laurier*. Les titres des pièces perdues indiquent tout au moins le même caractère : *Geneviève, comtesse des Trois-Ponts* ; *Alexandre de Macédoine* ; *Frantalpé, roi d'Epire, et Mirandon, son fils* ; l'*Amoureux séduit* ; les *Deux villes conquises — le premier personnage est Jules César* ; le *Docteur battu, farce*. Tels sujets sont des arrangements d'originaux italiens [4] ; la plus grande

1. C'est-à-dire écoles religieuses : Académies, séminaires.
2. Cité par Warneke, p. 71.
3. En allemand *Pickelhaering* (littéralement : « hareng mariné ») : ce mot d'origine hollandaise, appliqué par les comédiens anglais en Hollande à leur bouffon, passa en Allemagne, avec le sens de « baladin, pitre » pour désigner un personnage traditionnel qui anime les farces de sa verve et de ses tours.
4. Par exemple le *Traître loyal*.

partie provient encore d'Allemagne et, comme les auteurs allemands puisaient un peu partout, c'est la littérature dramatique européenne qui émigrait, parfois sous d'étranges travestissements, sur les bords de la Moskva ou de la Néva. D'autres sont des traductions : dans *La Naissance d'Hercule — le premier personnage y est Jupiter*, on reconnaît *Amphitryon* de Molière, et dans le *Docteur battu* le *Médecin malgré lui*. *Amphitryon* semble bien avoir été traduit directement sur un original français ; le choix du sujet était assez heureux : il se rapprochait de ces *Haupt-und Staatsactionen* qui mettaient en scène de grands personnages et où les acteurs pouvaient briller par le luxe de la mise en scène, donner au spectacle une allure de gravité, de solennité. De plus, les éléments gais et comiques abondaient, grâce au personnage de Sosie. Le *Docteur battu*, avec son caractère de farce, sa grosse plaisanterie, devait plaire à un public encore fruste ; le sujet même était familier aux Russes, car notre vieux conte populaire, le *Vilain mire*, d'où il est tiré, était passé beaucoup plus tôt en Russie. Le voyageur Oléarius le donne comme un trait original de mœurs russes du temps de Boris Godounov ! Quant aux *Précieuses Ridicules*, c'était bien, au regard des mœurs, du contenu littéraire, l'œuvre la moins accessible qui fût à un public russe de 1709.

Traductions, adaptations, incombaient au *Posolski Prikaz*, la seule chancellerie où l'on eût quelque connaissance des langues étrangères ; encore la gaucherie, les infidélités des « translateurs » mettaient-elles parfois à rude épreuve le texte et l'auditoire. Dans *Amphitryon*, la phrase : « Elle a besoin de six grains d'ellébore, Monsieur : son esprit est tourné » devenait « Six grains d'ellébore, Monsieur, ont troublé son esprit ». Les *Précieuses* qui paraissent seulement avoir été arrangées en vue d'une représentation, avaient subi une métamorphose étrange : au lieu d'un acte, la pièce en comptait deux ; la mise en scène était enrichie d'un prologue musical au début et d'un ballet à la fin. Le traducteur avait ajouté des répliques, changé les rapports des personnages : sans doute avait-il sous les yeux

un arrangement et non le texte original. Le titre seul, déjà malaisé à traduire, faussait le sens : par une traduction littérale il devenait, en russe, quelque chose d'inintelligible : *Dragyia Smêïanyia.* Erreur excusable, si le texte allemand dont se servit le traducteur, portait lui-même ce titre : *Die kostbare Laecherlichkeit* [1]. Malgré une célébrité européenne, Molière pénétrait encore en Russie sous un déguisement.

Ces arrangements, ces adaptations d'œuvres étrangères sont en général pauvres de mérites littéraires ; le nombre des actes atteint parfois dix ou douze ; l'action se transporte d'un lieu à un autre, mais deux ou trois décors suffisent à son développement ; les rôles féminins sont tenus par des hommes. La partie la plus goûtée de tout ce théâtre d'importation. c'était les « intermèdes » [2] qui s'intercalaient dans l'exécution des pièces sérieuses, et dont les naïves et grossières plaisanteries contentaient un public peu exigeant. Le premier Russe qui s'y soit exercé est un Siméon Smirnov ; mais les deux « farces » qui lui sont attribuées dans le Catalogue de la Chancellerie des Ambassades sont perdues. On a conservé un de ces intermèdes : c'est une suite de scènes cousues à la diable : le héros en est le vieux Gaer (*Geiger* en allemand) daubant sur les autres et sur lui-même, aux prises avec une vieille, un noble. une fille et son « maître », un tzigane, un marchand ; coups. injures, épisodes follement scabreux : tels sont les éléments du comique [3]. Cet intermède, écrit en prose rimée, rappelle assez les jeux des *skomorokhi* et ne s'élève guère au-dessus de la farce populaire.

A côté du théâtre officiel. qui reçoit du souverain subsides et protection. le « drame d'école » brille d'un certain éclat, avant de clore sa courte histoire. Apporté par Siméon de Polotsk, il se développe au commencement du XVIIIe siècle. quand les professeurs grecs cèdent la place à des maitres

1. Morozov. *Istoriia rousskago teatra*..., Saint-Petersbourg. 1889. p. 263-275.
2. Tikhonravov, *Rousskiia interloudii pervoi poloviny XVIII véka.* (*Létopis rousskoï litératoury*. 1859. II. p. 35-60.)
3. Morozov, *id.*, p. 283 ; Warneke, p. 70.

appelés de Kiev par Stéfane Iavorski et que dans l'enseignement la suprématie passe au latin, selon les ordres de Pierre. Ecrites par quelque professeur de « poétique » ou de « rhétorique », de l'Académie slavo-gréco-latine [1], les pièces étaient jouées par les élèves ou, comme ils se nommaient avec naïve fierté, « les nourrissons Grands-Russes, les très nobles enfants Grands-Russes de la nouvellement resplendissante Athènes slaviano-latine dans la ville souveraine et bénie de Moscou ». Quelques « scénarios », accompagnés de « remarques » (indications scéniques), nous renseignent sur le contenu, les dates et le caractère de ce répertoire académique [2] : on y voit que les représentations revenaient à peu près chaque année, qu'à défaut de sujet ou d'auteur nouveau, on reprenait ou on arrangeait un sujet déjà traité, et que l'épisode biblique, la défense ou le triomphe de l'orthodoxie étaient étroitement liés aux événements contemporains et à la glorification du tsar. Toutes pareilles de facture aux pièces « kiéviennes [3] », les œuvres moscovites d'Académie ont un caractère à la fois édifiant et profane ou plutôt monarchique : elles visent à la pieuse moralité et au panégyrique, direct ou voilé sous l'allusion. Le premier de ces objets est réalisé au moyen de personnages

1. Voir S. Smirnov, *Istoriia Moskovsko slaviano-gréko-latinskoï Akadémii*, Moscou, 1855 ; Pypine, *Istoriia roussk. litér.*, Saint-Pétersbourg, 1899, t. III, p. 433-438 ; V. Péretts, *Pamiatniki rousskoï dramy épokhi Pétra Vélikago*, Saint-Pétersbourg, 1903.

2. *Terrible changement de la vie de plaisirs en vie douloureuse et misérable, représenté dans le mauvais riche de l'Evangile et Lazare...* (1701) ; *Terrible représentation du second avènement du Seigneur sur la terre...* (1702) ; *le Royaume de l'idolâtrie détruit par la prédication du saint apôtre Pierre, protecteur de notre souverain tsar...* (1702) ; *Triomphe du monde orthodoxe...* (1703) ; *Abaissement par Dieu des orgueilleux* (c'est l'histoire de David et Goliath)... *à l'occasion de l'entrée triomphale et solennelle dans Moscou... du très glorieux triomphateur et vainqueur, destructeur de la très forte puissance suédoise...* (1710) ; *Délivrance de la Livonie et de l'Ingermanlandie* (l'Ingrie), « sujet tiré de l'Ecriture Sainte, où Moïse délivra les Israélites du joug de Pharaon, et vainquit... les Amalécites ».

3. Le plus complet et le plus curieux spécimen de cette littérature dramatique en honneur à l'Académie de Kiev est la tragi-comédie *Vladimir*, de Féofane Prokopovitch (1705) : le sujet est la conversion de Vladimir au christianisme, la lutte intérieure, les résistances extérieures : les intermèdes ou « interludes » mettent plaisamment en scène des types de la vie réelle.

allégoriques : *Luxe, Plaisir, Bonté de Dieu, Péché, Conscience, Récompense* [1] ; un manuscrit indique en marge le costume, la forme que doit revêtir chacun d'eux. Le drame d'école, prédicateur de foi, les *Arcs de Triomphe*, glorification des victoires du souverain, rapprochaient, jusqu'à unir dans un mélange singulier, mais non nouveau, la Bible et la mythologie, le Dieu chrétien et les divinités païennes : Mars devient le champion de l'orthodoxie, Pierre est Hercule vainqueur du lion, Persée délivrant Andromède, etc. Féofane Prokopovitch s'élevait contre ce mauvais goût chez des poètes chrétiens : les professeurs auteurs s'en justifiaient par de subtiles distinctions entre les genres [2].

A Moscou encore, sous la direction du docteur Bidloo, qui les recrutait de préférence à l'Académie slaviano-gréco-latine, les élèves de chirurgie du Grand Hôpital (sur l'Iaouza), donnaient aussi des représentations : les œuvres jouées là étaient de pompeuses allégories en l'honneur du tsar et de la tsarine, avec abondance d'abstractions, de nations personnifiées [3]. Les jeux scéniques étaient en honneur aussi dans quelques écoles ecclésiastiques provinciales [4].

Tels sont, résumés à grands traits, les développements et les caractères du théâtre sous le règne de Pierre le Grand : seul le drame d'école enferme une inspiration nationale, mais sous la forme d'une apologie du souverain ; le répertoire profane, celui du théâtre public, est, dans le genre sérieux ou comique, tout étranger ; seuls les intermèdes offrent un attrait et quelque ébauche de mœurs russes.

Institution officielle, placée sous la tutelle suprême du tsar, attendant de lui aide matérielle et protection, le théâtre sert,

1. Toute cette symbolique est empruntée à l'Occident. Un des premiers livres russes de l'époque de Pierre le Grand fut les *Symboles et Emblèmes*, imprimés en 1705 à Amsterdam, contenant 840 dessins allégoriques, avec des explications en diverses langues ; les explications données en russe sont obscures, par suite de l'ignorance du traducteur.

2. Voir Pypine, t. III, p. 405.

3. Warneke, p. 77-80.

4. *Id.*, p. 76-77.

autant que la morale, les fins de la politique impériale. Rien d'étonnant, disent ses historiens, qu'il ait laissé si peu de traces. « La Chambre des Comédiens de Pierre le Grand, dit Tikhonravov, n'avait pas ce qui constitue l'âme du théâtre, une littérature dramatique artistique ; elle se dressait sur la Place Rouge, alors que la Russie réorganisée n'avait pas encore eu le temps de se créer une langue littéraire [1]. » Morozov incrimine plutôt le contenu même et le caractère des traductions ou des imitations ; trop distantes de la vie, des mœurs, des idées de la société contemporaine, elles ne suscitèrent qu'un intérêt extérieur et éphémère. Ce qui manque dans la réalité, la langue ne peut l'exprimer ; de plus les gaucheries, les fautes des traducteurs officiels déroutaient acteurs et public [2]. Comme cette langue elle-même, en sa forme usuelle était une bigarrure de slavon d'église et de parler populaire, surchargée, au temps de Pierre, de termes techniques pris au dehors, elle était forcément impuissante à rendre des idées, des coutumes étrangères, des aspects de sentiments qu'ignoraient les vieux Russes [3].

Les doléances de ces historiens sont peu fondées : à cette date de son évolution historique et sociale la Russie ne pouvait encore aspirer à la culture littéraire : de plus, ils négligent, semble-t-il, des profits autres, modestes sans doute, mais réels : acteurs indigènes jouant, en leur langue, devant un public qui fût un peu tout le monde, des pièces qui insinuaient à travers la servilité, l'obscurité souvent, de la copie, la notion d'art dramatique et d'exacte observation. En particulier, les « intermèdes » où Pierre laissait railler tous les ennemis des réformes, leurs personnes et leurs jérémiades, rendaient, fût-ce en caricature, une image de la vie russe.

A la mort de Pierre le Grand (1725), la troupe russe, sous l'influence de Menchikov, germanophile, se désagrège ; avec Pierre II (1727-1730), elle reparaît à Moscou et à Saint-Péters-

1. *Ouv. cit.*, t. II, p. 119.
2. Morozov, *Istor. roussk. téat.*, p. 262.
3. Pypine, *ouv. cit.*, t. II, p. 401.

bourg. Anna Ioanovna introduit à la cour l'opéra italien (1739) et, par les soins du favori Biren, des comédiens allemands divertissent l'impératrice, dont le goût d'ailleurs avait peu d'exigences. Privée d'appui officiel, la scène russe, heureusement, garde de nombreux adeptes. Toutefois les anciens « Académistes » employés dans les *prikaz* (chancelleries), les amateurs pourvus de quelque culture sentaient l'inaptitude du drame d'école, étroitement uni avec l'œuvre réformatrice du grand tsar, à satisfaire pleinement les goûts et les besoins d'un public élargi ; le répertoire étranger, joué jadis au théâtre de la cour, s'y ajustait mieux, par sa parenté même avec les autres formes de littérature importée, romans, nouvelles. Ainsi deux tendances, opposées en principe, vinrent à se fondre peu à peu : les spectacles d'école façonnèrent des interprètes, le théâtre de cour fournit un répertoire. Les fêtes de Noël, habituellement choisies pour les représentations, et déjà accompagnées traditionnellement de fêtes et de mascarades aidèrent à la fusion et maintinrent un art dramatique russe au moins de nom. Des troupes se constituèrent : la requête adressée par l'une d'elles pour la location d'une salle, contient un « registre » des pièces à jouer : ce sont des adaptations ou des traductions directes d'œuvres étrangères. On connaît surtout : l'*Acte Comédial de Caléandre, prince de Grèce et de la courageuse Néonilde, princesse de Trapézonte* (1731) tiré du célèbre roman de G. Marini, *Il Caloandro fidele*, connu en Russie dès le commencement du XVIIIe siècle ; la *comédie du comte Farson* [1] qui pouvait prêter à des allusions sur les favoris *(vrémenchtchiki)* contemporains. La dernière manifestation du théâtre d'Académie fut sans doute ce *Stéfanotokos* (« né avec la couronne ») dont le sens allégorique se rapportait assez clairement à l'état de la Russie sous la domination de Biren et à la délivrance du joug allemand [2].

1. Le manuscrit porte la date de 1738 ; mais la pièce était jouée avant cette année là.

2. Le héros, privé de son trône par les menées de ses serviteurs et d'étrangers, finit par triompher de ses ennemis et reconquiert sa couronne, entouré

A l'avènement d'Elisabeth Pétrovna, une troupe française vint s'établir à Saint-Pétersbourg ; de 1741 à 1750, dans la « maison d'opéra » (ainsi s'appelait le théâtre), on ne donnait que des tragédies et des comédies françaises, des opéras italiens, dont le canevas, imprimé en ces deux langues et en russe, était distribué aux grands personnages des deux sexes. Désireuse de voir fréquenter les théâtres, l'impératrice faisait avertir ses dames d'honneur que c'était jour de représentation, ou publier que « le haut monde marchand pouvait assister aux tragédies, comédies et intermèdes, pourvu qu'il fût habillé d'une manière présentable [1] ». A partir de 1757, le public payant fut admis au théâtre du Palais d'Hiver.

Au moment où le théâtre « d'Académie » [2], le seul qui ait enfermé une inspiration nationale, va disparaître, ses services ne doivent pas être méconnus. « Etranger d'origine, insolite de forme, lourd et fruste de langue », Tikhonravov lui reconnaît pourtant une influence éducatrice : « Dans ses formes s'exprimait la vive sympathie pour l'activité réformatrice du tsar ; par l'autorité de l'Eglise, l'Académie s'efforçait de justifier les entreprises et les réformes où les partisans du passé croyaient voir les suggestions de l'Esprit impur. Il introduisait les principes des peuples civilisés dans l'esprit de la jeune génération [3]. » Morozov, tout en le comparant au pauvre Lazare, réduit à se contenter des miettes tombées d'une riche table, voit se dégager de cette pauvreté même le principe fécond de l'esprit national : « dès ses premiers pas, notre scène cherche instinctivement à se rapprocher de la réalité… Cette aspiration à la *narodnost* constitue le legs de notre vieux théâtre au nouveau [4]. » Le public, après avoir passivement

de Bonheur et de Gloire. Ce drame contient des scènes allégoriques, et des personnages symboliques. On attribue la pièce au « préfet » du séminaire de Novgorod (1742).

1. Gorbounov, *Sotchinéniia I. F. Gorbounova*, Saint-Pétersbourg, 2 vol., t. II, p. 408.

2. C'est-à-dire d'Eglise.

3. Tikhonravov, t. II, p. 115-119.

4. Morozov, *Ist. roussk. téatr.*, p. 397-398. — Entendre ici « narodnost » dans le sens de « caractère, esprit national ».

écouté, péniblement compris, et goûté tout de même le répertoire exotique, devait tôt ou tard désirer et susciter la peinture des mœurs indigènes.

Le théâtre lui-même, avec ses sujets d'abord tout religieux, ses auteurs qui sont de pieux évêques, son caractère d'édification, avait à passer du sacré au profane, sans heurter des consciences encore timorées : aussi ne sépare-t-il pas le profit moral du plaisir. Dès 1733, un supplément des *Nouvelles de Saint-Pétersbourg (Sankt Pétersbourgskiia Vêdomosti)* contient une défense du théâtre contre les ennemis de l'ordre nouveau. L'auteur le représente comme n'étant nullement contraire, et même comme aidant aux bonnes mœurs ; il conseille toutefois de puiser ailleurs que dans la Bible ou l'histoire des martyrs : « Cela est utile dans la lecture, mais en forme de jeu, ce n'est plus à sa place. » Les règles d'Aristote sont formulées pour la première fois. Un peu plus tard (1739), l'auteur invoque « l'utilité des pièces de théâtre et des comédies pour tempérer les passions humaines, comme divertissement inoffensif, encouragement pour l'esprit, et éloignement des mauvaises pensées [1] ». Depuis longtemps en faveur à la cour et parmi les grands, ce divertissement a désormais cause gagnée près de la jeunesse instruite et jusque dans les classes moyennes. C'est un fait de grande conséquence qu'une entreprise privée de jeunes amateurs à Iaroslavl ait entraîné l'institution régulière d'un théâtre russe.

1. Morozov, p. 349-350.

CHAPITRE III

NAISSANCE DU THÉATRE NATIONAL

Constitution effective et création officielle d'un théâtre national (Oukaz du 30 août 1756). — Soumarokov. — Volkov et Dmitrevski. — Imitation réfléchie et plus artistique. — Désir et préparation d'un théâtre en « mœurs russes » : Loukine.

Pierre le Grand avait donné l'élan décisif à l'européanisation. Dans cette révolution intellectuelle partie d'en haut, tout — écoles, livres, traductions, imprimerie, écriture, Académie [1], envoi de jeunes gens à l'étranger — visait l'utilité pratique et immédiate, le progrès technique. La littérature elle-même n'était qu'un instrument dont la valeur se mesurait à son efficacité civilisatrice ; son charme, sa beauté ne pouvaient d'ailleurs apparaître, sous un déguisement d'emprunt ou dans une copie maladroite. Les agents de cette initiation, consciencieux fonctionnaires du *Posolski prikaz*, chefs de troupes étrangères, ignoraient ou ne savaient rendre avec fidélité les textes originaux. Mais poussés d'abord au savoir par l'obéissance aux volontés du tsar, la crainte de lui déplaire, les Russes, surtout dans les hautes classes, en prennent vite le goût. Un Féofane Prokopovitch, ancien « kiéviste » qui, lors de la fondation de l'Académie des sciences, correspond et se lie avec les représentants de la science occidentale, un Tatichtchev qui s'instruit par de longs séjours à l'étranger, attestent éloquemment cette faculté d'assimilation, un don de la race. Une fois la « fenêtre » ouverte, les Russes s'envolèrent vers l'Ouest, et vinrent puiser à la source même. La France représentait alors l'idéal de l'esprit et de la politesse : ils rapportèrent chez eux le goût français ; nos grands écrivains du siècle

1. L'Académie des sciences, fondée en 1724.

précédent étaient encore honorés comme les modèles de l'art : c'est leurs ouvrages qu'ils se proposèrent d'abord d'imiter. Une nouvelle période s'ouvre pour la littérature russe : l'imitation directe et éclairée succède à l'adaptation lointaine et gauche. Les littérateurs de profession, les théoriciens apparaissent, les genres s'ébauchent ; l'émulation naît, il y a des lecteurs, un public, des bibliothèques. Kantemir, ambassadeur en France, ami de Montesquieu, écrit des satires à l'exemple et sous l'invocation de Boileau. Avec Trédiakovski, élève de l'Académie slaviano-gréco-latine de Moscou, et quelques années plus tard, de l'Université de Paris, avec Lomonosov, puissant autodidacte, la poésie russe, — formes, genres, style, langue, versification, — s'élabore ; avec ce dernier même, la grammaire s'essaie à fixer ses premières lois. Le théâtre à son tour vient chercher en France des modèles et des sujets : l'histoire de la scène russe à l'époque dite « préclassique » n'est qu'un épisode, une étape de l'influence européenne, et française en particulier. Soumarokov a attaché son nom à cette œuvre de respectueuse imitation, dont il n'a jamais voulu ou pu s'affranchir, et qui fut en tout cas une transition nécessaire.

Soumarokov [1], qui se prit et qu'on tint longtemps pour un créateur, a poursuivi seulement avec plus de savoir et de discernement l'œuvre des traducteurs du *Posolski Prikaz*, où Trédiakovski apportait déjà plus de sûreté ; car, après son premier balbutiement, la scène russe, à travers le drame d' « Académie », les pièces des arrangeurs allemands, les arlequinades italiennes, les comédies de Molière, tendait à des essais propres dans le goût « pseudo-classique » et, dans les « intermèdes », à un confus dessin de mœurs nationales. A Soumarokov reste le mérite d'être allé directement aux modèles et de les avoir imités avec assez de bonheur pour que le goût novice des contemporains ait pu admirer la copie à l'égal d'un original : illusion d'ailleurs plus facile dans la

1. (1717 ou 1718-1777). *Polnoé sobranié vsèkh sotchinéni v stikhakh i v prozê... Soumarokova*, 10 vol. Moscou, 1781-1782. Voir *Rousskaia Poèziia*, de Vengérov, t. I, p. 151-264.

tragédie, où les disparates, les défauts de ressemblance s'aperçoivent moins. Féodor Volkov [1], ce fils de marchand, qui à dix-sept ans fréquentait obscurément les coulisses de l'opéra italien à Saint-Pétersbourg, s'y enthousiasmait pour la profession de comédien et les merveilles de la mise en scène, a plus efficacement servi l'art national que le « Racine russe » si facilement comblé d'éloges par Voltaire.

De retour à Iaroslavl (1749), Volkov organise avec ses frères et ses compagnons des représentations dans la maison paternelle. Le voévode [2] d'Iaroslavl, Mousine-Pouchkine, s'intéresse aux jeunes acteurs ; I. Maïkov leur cède un *ambar* (magasin) sur les bords de la Volga ; grâce à l'appui moral, à l'aide matérielle d'autres nobles et de riches marchands, Volkov y aménage une salle pouvant contenir mille spectateurs ; il est à la fois architecte, machiniste, directeur, régisseur et acteur. Il y donne, à partir de 1750 [3], des pièces de Dmitri, le métropolite de Rostov, comme *Le Pécheur repentant* [4] et autres pareilles qu'il avait peut-être vu jouer à l'Académie Slavo-gréco-latine de Moscou. Au bout de deux ans, par l'entremise de l'exécuteur du Sénat Ignatiev, Volkov et sa troupe sont mandés à Saint-Pétersbourg ; ils y représentent devant l'impératrice ce *Pécheur repentant* dont la mise en scène chrétiennement symbolique [5] prêterait à de curieux rapprochements avec tel drame contemporain, comme la *Vie de l'homme (Jizn tchélovêka)*, de L. Andréev.

1. Il était né à Kostroma, où vécurent les ancêtres d'Ostrovski. Sa mère veuve de bonne heure, s'était remariée à un marchand d'Iaroslavl, Polouchà kine ; celui-ci envoya son beau-fils parfaire son éducation commerciale a Saint-Pétersbourg ; Volkov vit là pour la première fois l'opéra italien de l, cour et résolut de se donner tout entier au théâtre. Voir Gorbounov, t. II, p. 414 et 499 ; Iartsev, *Osnovanié i osnovatel rousskago téatra (F. G. Volkov)*, Moscou, 1900.

2. Titre et fonction qui correspondent à ceux de gouverneur.

3. Et non 1755, comme on l'avait cru longtemps.

4. Et non *la Clémence de Titus*. Voir Gorbounov, t. II, p. 417 ; Longinov, *Rousski téatr v Péterbourgê i v Moskvê* (1749-1774) M. N. Longinova, Saint-Pétersbourg, 1873.

5. Voir *Répertoire* de Pésotski, 1842, t. I, p. 42. Reproduit dans Gorbounov, t. II, p. 419-420.

Quelques mois après, les Iaroslaviens, Dmitrevski, Popov, plus tard les deux frères Volkov sont placés au corps des Cadets « pour y apprendre la littérature, les langues étrangères et la gymnastique ». L'oukaz du 30 août 1756 ordonnant « la création d'un théâtre russe » aux fins de représenter « tragédies et comédies », dans la maison Golovine, avec Soumarokov comme directeur, « des acteurs choisis parmi les Iaroslaviens... et autres gens libres de tout service, et un nombre convenable d'actrices [1] », annonce l'avènement du vrai théâtre russe avec public, acteurs, auteurs et langage nationaux — en attendant les sujets. En 1759 Volkov et Choumski [2] sont envoyés à Moscou pour y installer un théâtre de la cour : là depuis 1756 les étudiants du gymnase attaché à l'université donnaient des spectacles où ils invitaient la haute société ; en 1758 l'italien Locatelli avait obtenu privilège pour construire une « maison d'opéra » et y représenter des opéras comiques de sa composition et autres pièces. Ce théâtre public ne dura que quelques années, pendant lesquelles les étudiants sous le contrôle du directeur de l'université, Khéraskov [3], vinrent souvent renforcer le personnel de Locatelli. Volkov n'ayant pu réussir à constituer une troupe, rentra à Saint-Pétersbourg ; de 1762 à 1806, Moscou n'eut que des « entrepreneurs » [4] privés. En même temps que l'art dramatique se nationalisait, la condition des comédiens, jusque là précaire, s'est relevée : ceux de Saint-Pétersbourg sont recrutés d'abord dans le corps des cadets [5], les étudiants-acteurs de Moscou ont droit au port de l'épée ; enfin un des premiers actes de Cathe-

1. Depuis 1752, celles-ci au nombre de cinq, s'exerçaient aux rôles féminins — jusque-là tenus par des hommes, — au théâtre Golovine, sous la direction de Soumarokov ; mais elles n'avaient pas encore de désignation officielle. (Gorbounov, t. II, p. 421-422).

2. Gorbounov, t. II, p. 481-484.

3. Gorbounov, t. II, p. 424-426, 535-599.

4. En transcription russe *antreprener*. Ce mot désigne ce que nous appelons « impresario », directeur d'un théâtre ou chef d'une troupe non subventionnés.

5. A. Karabanov, *Osnovanié* 1750 *g. rousskago téatra kadétami I-go Kad. korpousa*. Saint-Pétersbourg, 1849.

rine devenue impératrice fut de conférer aux frères Volkov, « pour services personnels rendus à l'Impératrice et à la cause du bien public », la noblesse avec sept cents âmes de paysans. Volkov fut emporté à trente-cinq ans, au cours de la gigantesque mascarade, le *Triomphe de Minerve*, qui clôtura les fêtes du couronnement à Moscou, et où il épuisa ses forces par amour pour son art [1] (4 avril 1763). Ses contemporains vantaient son caractère loyal, sa nature vive et un peu concentrée, son talent d'organisateur encore plus que d'acteur et d'auteur.

Sa succession échut à un de ses camarades, ancien « Iaroslavien », comme lui, l'acteur Dmitrevski (de son vrai nom Narykov, ou Diakonov) qui maintint haut le renom de la jeune scène [2]. Envoyé en 1765 à Londres et à Paris, pour étudier tout ce qui touchait son art, il est transporté de respect pour « l'ordre et l'organisation exemplaire » de la Comédie-Française, admire Lekain, se lie d'amitié avec lui, dîne chez « Mamzel Clairon » avec l'acteur anglais Garrick ; celui-ci joua une scéne d'*Hamlet*, Clairon déclama un monologue d'*Alzire* ; prié par elle de réciter un fragment de tragédie russe, Dmitrevski s'excusa, se jugeant trop inégal ; puis, sur une invitation formelle à donner au moins une idée « des sons et de l'harmonie de la langue russe », il lut des couplets de Soumarokov : « *Vrémia prokhodit, vrémia létit...* » Clairon écoutait avec grande attention ; quand il eut achevé, elle dit très sérieusement : « Je n'y comprends rien, mais cela doit être charmant [3]. » Dmitrevski fut envoyé une seconde fois à l'étranger en 1767. Auteur et acteur, maître de toute une pléiade d'excellents artistes, il a rendu de longs services à l'art dramatique dans son pays. Il est le dernier lien vivant entre le drame religieux aux plis roides, qui n'est déjà plus

1. Gorbounov, t. II, p. 433.
2. 1734-1821. Voir Gorbounov, t. II, p. 436-463 ; Sirotinine, *Patriarkh rousskikh akterov, (I. A. Dmitrevski), Artist*, 1890, n° 9, p. 27-40 ; n° 11, p. 415-446.
3. *Otétchestvennyia Zapiski*, 1855, n° 5, p. 159.

qu'un souvenir, et la comédie profane, au geste plus souple ; c'est pour son bénéfice [1] qu'est donnée la première du *Mineur* de Fonvizine (24 septembre 1782) ; il reparaît sur la scène en 1812 dans un pièce patriotique ; il a été un des premiers membres de la jeune Académie des Sciences ; et quand il s'éteint, chargé d'ans et de gloire en 1821, Griboêdov a déjà écrit à Tabriz plusieurs fragments de son immortel chef-d'œuvre.

Un acteur reliant en sa personne Dmitri de Rostov et Fonvizine, presque Griboêdov, les mistères et le théâtre du XVIIIe siècle, comme si l'on disait chez nous les frères Gréban, Molière et Voltaire ; voilà un de ces exemples qui prouvent l'aptitude assimilatrice et la rapide éducation de l'esprit russe.

Malgré l'active habileté de ces ouvriers et les encouragements officiels, le théâtre russe, même décoré du titre d'impérial n'a encore, vers 1765, qu'une dignité nominale et la place modeste d'un cadet admis par faveur insigne à figurer auprès de ses aînés : deux jours par semaine, voilà sa part ; Français, Allemands, Italiens se partagent le reste. Le public, si l'on en croit les plaintes de Soumarokov, n'observait pas toujours le silence et la tenue nécessaires [2]. Dans le recueil ou catalogue dressé par Longinov [3], les cinq ou six auteurs nationaux sont noyés parmi les étrangers : la part du français est particulièrement abondante, de Molière à Beaumarchais, et d'un éclectisme assez imprévu [4]. Soumarokov fut le brillant, le plus orgueilleux de ces imitateurs [5]. Pour ne parler ici que

1. On appelle ainsi la représentation donnée au bénéfice d'un acteur.

2. « Vous avez voyagé ; si vous avez été à Londres ou à Paris, dites : grignote-t-on là des noisettes pendant le spectacle ? fouette-t-on des cochers ivres qui se sont pris de querelle, au grand émoi du parterre, des loges et théâtre ? » (Soumarokov, *Sotchinéniia* (Moscou, 1781-1782), t. VI, p. 391-392.)

3. *Rousski téatr v Péterbourgê i v Moskvê*, p. 14-37.

4. A côté de Molière, Regnard, Destouches, Gresset, Diderot, Voltaire, Marivaux, Beaumarchais, on trouve les noms de du Fresny, Campistron, Saint-Foix, Falbaire, Collé, Saurin, d'Allainval.

5. En France même, dès le milieu du XVIIIe siècle, on commence à prendre intérêt au théâtre russe naissant ; et cette curiosité hospitalière va jusqu'à considérer ces pâles imitations de pièces françaises comme des productions

de ses comédies, on y retrouve sans peine celles de Molière [1] ; comme lui il raille le fâcheux, le petit-maître, la coquette, le pédant [2]. Toute l'action roule sur une intrigue amoureuse amenée, à travers maint obstacle, au mariage final, grâce à l'habile dévouement d'un valet ou d'une soubrette. Dans ce cadre d'emprunt, Soumarokov a pourtant logé quelques traits de mœurs indigènes : aspects de la vie pétersbourgeoise, dédain des beaux esprits pour le théâtre national, critique mesquine. Dans le *Tuteur*, Tchoujékhvat s'élève contre la considération dont jouissent les gens malhonnêtes, mais puissants ; dans le *Méchant*, les poètes lyriques sont pris à partie. Mais sous le couvert d'une satire générale, le « Brigadier » satisfait volontiers ses petites rancunes personnelles : Trésotinius désigne clairement Trédiakovski, coupable d'insuffisante admiration pour les tragédies de l'auteur. Les figures, à part quelques-unes d'un dessin assez net, sont dépourvues de relief et de personnalité. Par moitié russes, par moitié français, les noms trahissent la contamination : symboliques ou étrangers, ils n'ont pas encore le son russe [3]. Ce qui manque surtout à Soumarokov, c'est le comique : voulant « corriger les mœurs [4] » — car c'est l'objet qu'il propose à la

originales et spontanées du génie russe. Voir dans le *Journal Etranger* (1755. avril, pp. 114-156) une analyse critique de « *Sinave et Trouvore, tragédie russienne en vers par Soumarokoff* » ; dans la *Gazette des Deux-Ponts* (1770, p. 366) une analyse de *Lichoïmetz* ou le *Juge avare*, de Wasel de Bibikoff ; Voltaire, *Lettre à Catherine II*, sept. 1772, etc. La Russie fournit à son tour des sujets à la scène française : *L'innocence opprimée ou la mort d'Ivan empereur de Russie*, tragédie en 5 actes. en vers, de Fallot (1765) ; *Menzikof*, tragédie de La Harpe (1775) ; *Pierre le Grand*, de Dorat (1779) ; *Fédor et Lisinka ou Novgorod sauvée*, drame en trois actes et en prose, tiré d'une anecdote russe (1786), etc...

1. *La dot par surprise (Pridanoé obmanom)* est un arrangement du *Malade imaginaire*, *Rogonoscts po voobrajéniiou*, du *Cocu imaginaire* ; *Sotte dispute (Poustaïa ssora)*, la *Chicaneuse (Vzdorchtchitsa)* empruntent aux *Précieuses* et aux *Fâcheux*.

2. Dans *Narcisse*, le petit-maître ; dans *Mat sovmêstnitsa* (la *Mère rivale)*, la coquette ; dans *Trésotinius* et *Likhoïmets* (le *Concussionnaire)*, le pédant ; dans *Opékoun* (le *Tuteur*), l'avare.

3. Par exemple dans le *Tuteur* : Tchoujékhvat (qui prend le bien d'autrui), Sostrata, Valérius, Nisa, Pasquin, Palémon.

4 « Le propre de la comédie est de corriger les mœurs par la raillerie. »

comédie, — il a multiplié à l'excès le raisonneur, même la raisonneuse. Sa langue, en revanche, a de la vivacité, de la variété : elle inaugure la prose comique, et par là, ouvre la voie à Fonvizine.

De bonne heure quelques esprits sentirent cette discordance dans les noms et les choses, entre le modèle étranger et l'adaptation russe. Dans les années 60, un émule de Soumarokov, Loukine [1], dans la préface d'une de ses comédies [2], proteste contre l'emploi de ces noms français [3], qui « font un étrange effet et parfois rebutent l'attention des auditeurs... Il semble, dit-il, qu'un spectateur doué de sens droit n'éprouvera que de l'ennui, s'il entend par hasard un *podiatchi* russe, entrant dans une maison, demander : « Est-ce ici qu'habite M. Oronte ? — Oui, lui dira-t-on, que lui veux-tu ? — C'est pour rédiger un contrat de mariage, répondra le *podiatchi* ». Voilà de qui faire perdre la tête au spectateur. Dans une vraie comédie russe le nom d'Oronte donné à un vieillard et la rédaction d'un contrat de mariage par le *podiatchi* sont tout à fait hors de leur place. Il en est pourtant qui disent que cela ne les choque pas. Pour moi je m'étonne comment un Russe, écrivant une vraie comédie, peut avoir l'idée d'y introduire un notaire ou un *podiatchi* pour rédiger un contrat de mariage, acte absolument inconnu chez nous. Le premier se borne à protester les billets, l'autre n'a d'autre fonction que d'expédier les affaires, dans le service où il est appointé. Et quel sens cela a-t-il que les personnages s'appellent Géronte, un *podiatchi*, Fonticidius, Ivan, Finette, Crispin, un notaire ? Ce qui est plus étonnant encore que d'imaginer cela, c'est de considérer un pareil ouvrage comme régulier. Je ne crois pas qu'un écrivain puisse rien inventer d'aussi impropre [4]. »

1. 1737-1794. *Sotchinéniia i pérévody Loukina*... Saint-Pétersbourg, 1868.

2. La *Constance récompensée (Nagrajdennoé postoianstvo)* (1765).

3. Pasquin, Léandre, Oronte, Eraste, Clarisse, Dorante, Finette, Narcisse.

4. La citation est empruntée au *Trésotinius* de Soumarokov. Fonvizine, dans une de ses premières comédies, *Corion* (1764), mêle encore ainsi les

Loukine a d'autres idées non moins judicieuses. Alors que Soumarokov recherche les suffrages de la haute société, se plaint que le théâtre attire seulement le public grossier (« sêraïa poublika »), il se félicite de l'ouverture, à Saint-Pétersbourg, d'une scène libre, avec acteurs volontaires, et où tout le monde sera admis (« vsênarodny ») ; il y voit une forme de divertissement propre à exciter les spectateurs et, avec le temps, les auteurs, un exercice utile et digne d'éloge. Il cause avec un de ces interprètes-amateurs, compositeur d'imprimerie, et voit d'heureuses promesses dans cet effort du peuple artisan pour s'initier, s'élever aux jouissances de l'art. Il aime et fréquente les acteurs, croit devoir tenir compte de leurs aptitudes en écrivant ses pièces, et leur accorde une part légitime dans le succès : là encore opposé à Soumarokov, chef de troupe orgueilleux, exigeant, en brouille fréquente avec ses subordonnés.

Excellent dans la théorie et la critique, Loukine était moins heureux dans l'application. La pièce même en tête de laquelle il raillait des disparates en effet choquantes, était, sous un titre russe, du Campistron [1] ; dans la préface d'une autre [2], également imitée du français, il expliquait, un peu laborieusement, le chemin suivi par lui pour éviter à tout prix de présenter l'œuvre avec une appellation étrangère.

Les contemporains [3], et l'auteur avec eux, ont tenu le *Prodigue corrigé par l'amour (Mot liouboviiou ispravlenny)* (1765) pour une production originale. Sans doute le lieu de l'action, les noms, certains traits de satire contre la procé-

noms. En 1760, les *Nouvelles de Moscou (Moskovskiia Vêdomosti)* annonçaient comme spectacle, pour le 2 juin : les *Fourberies de Scapin*, traduction, et *Crispin valet, dragon et notaire.*

1. L'*Amante amant.*

2. Le *Mercier (Chtchépétilnik)*, imité de *Boutique de bijoutier* (1765).

3. Dans un *Essai sur la littérature russe, contenant une liste des Gens de lettres qui se sont distingués depuis le règne de Pierre le Grand*... Livourne, MDCCLXXIV, « Wladimir Lukin » est déjà donné comme « l'auteur de la première comédie originale en cinq actes, le *Dissipateur corrigé par l'amour*, fidèlement observé sur les mœurs de sa patrie... Le reste de son œuvre est une imitation d'auteurs français, Regnard, Campistron, Marivaux, Collé. » (Cet essai est attribué au prince Bêloselski).

dure, les figures et les caractères des créanciers, sont « amenés aux mœurs russes [1] ». Mais le sujet lui-même, mais Dobroserdov et Cléopâtre, les deux amants, mais Vasili et Stépanida, couple inévitable de bons serviteurs, le double mariage du dénoûment, le ton et le style du dialogue entre Dobroserdov et Cléopâtre, reflètent avec docilité les modèles exotiques. La conception même de la pièce procède d'un goût nouveau, qui n'a pas pris naissance sur le sol russe.

Pourtant cette conformité plus rigoureuse de l'image scénique avec les réalités nationales, dont Loukine proclamait la vertu nécessaire, plusieurs causes tendaient à en faciliter l'avènement. Depuis que la rude main de Pierre le Grand avait ébranlé, parfois tranché à vif ses habitudes séculaires, pour hâter l'évolution commencée dès Ivan le Terrible, la nation russe inégalement apte et docile à pareille métamorphose, en raison d'une longue immobilité, s'étageait en une riche variété d'aspects : vices anciens y coudoyaient ridicules récents, le conservatisme tenace heurtait l'affectation novatrice à la mode du jour. La gent des *prikaz*, la vanité nobiliaire avaient déjà exercé la verve des « publicistes » et des satiriques : méchants *pomêchtchiks* [2], hobereaux de village, dont la grossièreté de manières et de langage, la tyrannie hargneuse et bruyante sur les faibles, les enfants, les subalternes, la gloriole de parvenus de la culture, s'étalaient en toute ingénuité de cynisme ou de sottise, pour descendre ensuite dans la classe immédiatement inférieure des marchands ; fonctionnaires prévaricateurs ; juges à la balance vénale, que l'intérêt, la tradition, la vieille formule d'investiture « vis de ta charge et rassasie toi » excusaient à leurs yeux de tromper l'Etat, leurs clients, leurs justiciables et la morale ; petits-maîtres [3] ; coquettes ; enfin tous les extravagants ou les

1. Expression fréquente chez Loukine.

2. Nobles-propriétaires.

3. Sur le « petit-maitre » dans les journaux satiriques, v. Tikhonravov, t. II p. 112 ; Pokrovski, *Chtchégoli v satiritcheskoï litératourê XVIII vêka*, *Tchténiia Obchtchestva Istorii i Drevnosteï Rossiiskikh*, 1903, n° 3.

originaux des époques de grands remuements : telle était l'inépuisable matière qui s'offrait à la comédie de mœurs, si elle se sentait suffisamment maîtresse de son métier, consciente de son objet et de ses forces.

Juste à ce moment le public mieux éclairé, tout en respectant les formes extérieures consacrées par les modèles étrangers, trouvait désirable et possible que leur contenu, personnages, mœurs, idées, devînt plus fidèlement russe [1]. Et si la tragédie se guindait à des hauteurs d'où elle perdait la terre de vue, promenait sur les planches de pompeux fantômes qu'elle donnait pour héros réels, la comédie de mœurs allait assumer un double office de satire moralisatrice : d'une part démasquant et confondant les ridicules variés et contraires ; de l'autre offrant à des auditoires curieux d'instruction non moins que de plaisir de généreuses leçons d'humanité et de justice. L'esprit de prédication qui animait le vieux drame d'église se sécularisait dans une forme appropriée aux goûts du temps : mais il est un besoin et un don inné des Russes.

Grâce à ces heureuses conjonctures, comme à ces exigences que Loukine formulait sans les pouvoir contenter, un de ses émules, secrétaire comme lui du « ministre du cabinet » Elagine, plus jeune de quelques années seulement, mais mieux doué et plus vite libéré de la stérile adaptation, tenta avec plein succès la russification du théâtre de mœurs.

1. Voir, sur cet état d'esprit, d'après les « journaux » satiriques, entre 1769 et 1774 Afanasiev, *Kousskié satiritcheskié journaly* 1769-1774 *godov*, chap. I, p. 95-104, Moscou, 1859.

CHAPITRE IV

FONVIZINE

Le vrai créateur du théâtre russe : Fonvizine. — Le *Brigadier* (1766). — Le *Mineur* (1782). Part de l'imitation et de l'originalité. La satire sociale : les discours ; les types indigènes ; les scènes de mœurs ; la langue. Le durable et le caduc. — La *Chicane*, de Kapnist (1796-98) : satire des mœurs administratives.

Fonvizine [1] et ses deux comédies vérifient cette loi : que les grandes œuvres viennent à leur heure précipiter et fixer pour un temps une évolution commencée. Il avait fallu un demi-siècle d'efforts gauches et patients, d'imitation forcenée, puis des réflexions sur l'abus même de ces emprunts, avant que

1. (1744-1792). Le nom s'écrit en un seul mot, parce que depuis Alexis Mikhaïlovitch, les Fon Vizine fondirent la particule nobiliaire allemande avec le nom de Vizine. Voir Tikhonravov, *ouv. cit.*, t. III, p. 90-129. Voici les faits intéressants de la biographie de Fonvizine, propres à éclairer son œuvre. Sa première éducation aurait été dirigée par son père, insuffisamment riche pour lui donner un précepteur exotique : cette heureuse lacune évita à l'enfant la précoce gallomanie de ces petits-maîtres qu'il devait si vivement railler plus tard. Au gymnase noble attaché à l'université de Moscou, il prit surtout le goût des belles-lettres. En 1758, amené à Saint-Pétersbourg avec huit de ses camarades pour être présenté à Chouvalov, fondateur de l'université de Moscou, il vit Lomonosov, assista à un spectacle au théâtre de la cour, s'enthousiasma pour la pièce et les acteurs, rencontra chez un de ses oncles Volkov et Dmitrevski : sa vocation dramatique s'éveilla là. Attaché (1763) comme secrétaire au « cabinet » du ministre Elâgine, il partage son temps entre sa fonction de traducteur officiel et la littérature, traduit Holberg, Voltaire, l'abbé Terrasson, Bitaubé, l'abbé Barthélemy ; en 1764 il écrit *Corion* ; en 1766, le *Brigadier* le met hors du rang. La protection et les libéralités du comte Panine, un riche mariage, lui assurent une belle aisance. En 1772-73, pour la santé de sa femme, premier voyage à l'étranger, avec séjour à Montpellier, puis à Paris. De l'injuste sévérité de ses jugements sur la France et les Français, on retiendra seulement qu'un homme ainsi porté à dénigrer l'étranger était bien préparé à faire ressortir les ridicules de la gallomanie, et pourtant, qu'avec sa culture déjà affinée, il ne pouvait plus glorifier l'ignorance, ni cette croûte indigène qui prendra de lui son nom, la « *prostakovchtchina* ». Ces contradictions, ces embarras de l'esprit russe en

sujets, auteurs, métier, langue, devinssent capables de porter une inspiration nationale ; il fallait aussi des états de mœurs à observer, et un public suffisamment éduqué. Tout cela est réuni vers 1765 : l'esprit russe est adulte, et, dans un bel élan, d'imitateur il veut se faire créateur à son tour. Aujourd'hui, à la lumière de l'histoire, on discerne trop clairement la part grande encore de la copie ; mais l'originalité se dégage mieux elle-même ; d'avoir saisi pour la première fois avec justesse les réalités indigènes, l'œuvre de Fonvizine garde un vif intérêt de lecture, se soutient à la scène, où elle reparaît de loin en loin, sans faire l'effet d'une chose archaïque et morte.

Fonvizine compte surtout comme auteur comique. On peut discerner dans le développement de son talent trois étapes progressives : 1° la période de préparation, celle des traductions, où rien n'annonce encore un futur écrivain de théâtre ; 2° la comédie de *Corion*, écrite en 1764, jouée en 1769 — avec peu de succès d'ailleurs, — marque une transition, un effort d'invention personnelle ; elle est écrite en vers ; à côté d'une satire des hobereaux de campagne, on trouve une imitation assez fidèle, dans certains personnages, du parler populaire ; mais il y a excès de tirades morales, trace trop visible d'inspiration étrangère, insuffisance d'observation. 3° Le *Brigadier*

marche renaîtront plus d'une fois ; chez Griboêdov et son héros Tchatski ils atteindront au conflit aigu. De retour en Russie, Fonvizine se remit à écrire : joué en 1782, son *Mineur* suscita la plus vive admiration. En 1783, il collabora à l'*Interlocuteur des amateurs des lettres russes*, y donna un *questionnaire* qui mécontenta Catherine II, et l'amena lui-même à des rétractations. Nouveaux voyages à l'étranger, cette fois pour sa santé à lui : en Italie (1785), en Autriche (1787-88) ; la sévérité des jugements se tempère ici de quelque indulgence. En 1788, Fonvizine projeta une publication : *L'Ami des honnêtes gens ou Starodoum (Droug tchestnykh lioudéï ili Starodoum)*, où sous la forme d'une correspondance entre les différents personnages de sa comédie, il examinait des questions de politique et de morale. Dans l'un de ses articles, il déclarait que la liberté de penser et d'écrire octroyée par une souveraine éclairée, obligeait tout homme bien doué à servir le bien public : la même année, on lit dans une de ses lettres : « La police d'ici a interdit l'impression de mon *Starodoum* : ainsi ce n'est pas ma faute s'il ne paraît pas. » Voilà la liberté de penser comme la connaîtront longtemps les écrivains russes. Fonvizine eut de bonne heure un esprit caustique et vif, qu'il garda, dans la ruine physique, jusqu'aux derniers instants.

(Brigadir) et le *Mineur (Nédorosl)* apportent pour la première fois une image pas flatteuse à coup sûr, mais singulièrement vivante et expressive d'une partie de la société russe ; le succès qui les accueillit, en lecture, puis à la scène, signifiait l'attente enfin remplie, l'avènement d'un art dramatique national.

Avec ses cinq actes, la comédie du *Brigadier* paraît longue, un peu lourde, et pauvre d'action. Pourtant il n'est guère de scènes, sauf celles où paraissent les deux personnages sympathiques, qui ne garde une saveur d'âpre vérité. Peu de personnages : le «Brigadier [1] » en retraite, sa femme et son fils ; le « Conseiller », sa femme et sa fille ; l' « amant », c'est-à-dire le prétendant de celle-ci ; et un domestique. L'intrigue roule autour du mariage de Sophie, la fille du conseiller : bien que destinée au fils du Brigadier, qu'elle n'aime pas, elle finira par épouser le jeune Dobrolioubov, qu'elle aime. L'opposition est très nette entre vieux et jeunes, entre l'ancienne et la nouvelle génération, « les pères et les enfants », pourrait-on dire [2]. Le Brigadier et le Conseiller, le fils du Brigadier et la « Conseillère » : voilà les deux groupes (la « Brigadière », les jeunes amoureux restent en dehors) ; et c'est la peinture de ces types contraires, de leurs manières, de leurs idées, de leurs rapports respectifs, qui donne à la pièce son intérêt capital.

L'action se passe à la campagne. Vieux soldat du temps de Pierre le Grand, blanchi dans le respect du *tchine* et de la *Table des Rangs* [3], le Brigadier ramène tout, même sa conception de la Divinité, à ces principes : cela choque son orgueil, que tous soient égaux devant Dieu, que Dieu, qui sait tout, ignore « notre Table des Rangs ». Il ne conçoit de conversation intéressante que celle qui se rapporte « à l'exercice, à la bataille » : « il a toujours l'air d'être sur un front de troupes »,

1. Dans l'ancienne hiérarchie militaire, tchine de 5e classe, entre colonel et général.

2. La Conseillère, aussi jeune que sa bru, pourrait passer pour la fille de son mari.

3. Tableau de la hiérarchie militaire, civile, religieuse, en quatorze classes, établi par Pierre le Grand.

dit de lui son fils. Ni l'âge, ni le mariage n'ont éteint en lui l'humeur galante : dans sa cour à la Conseillère, il emprunte des images à l'art des fortifications et au siège des places [1]. Mari brutal, sa femme raconte comment, par manière de jeu, il lui lança un jour une telle bourrade dans la poitrine, qu'elle en pâma, lui continuant de rire ; père tyrannique, il injurie sans cesse son damoiseau de fils, le traite d'âne et le menace du bâton comme argument suprême. Son compère, le Conseiller, après un fructueux trafic de la justice, a pris sa retraite depuis la promulgation d'un oukaz sur la concussion [2], pour vivre grassement dans ses terres. Remarié à une femme jeune et de goûts opposés au sien, il est subjugué par les charmes sexagénaires de la Brigadière, autour de qui flottent plutôt des odeurs de cuisine ou d'étable que des parfums de salon ou de boudoir ; sa sensualité épaisse, onctueuse et papelarde s'enveloppe d'un pathos dévot, où les termes slavons mettent une saveur d'archaïsme inconnue à notre Tartufe [3]. Ces deux séducteurs séniles représentent la vieille Russie ; tous deux haïssent le ton et les goûts de la jeune génération, gémissent sur les errements nouveaux. Le Brigadier regrette le temps où l'on pouvait, pour une peccadille, châtier son fils avec la *spitzruthe* [4], et maudit l'instruction, la gallomanie ; le Conseiller évoque celui où « tout accusé était coupable, où le coupable payait pour sa faute, l'innocent pour son droit, et où tous étaient contents, juge, demandeur et défendeur [5] » ; comme père, il n'entend pas que sa fille résiste à ses volontés et refuse le mari qu'il lui destine : le fils du Brigadier.

A ces prôneurs de la tradition s'oppose le groupe des émancipés, des contempteurs du passé et même du présent national. Ivanouchka [6], fils du Brigadier, est le type achevé du « petit-maître », tel que la comédie, la satire le peignent et le raillent

1. III, 2.
2. I, 3.
3. II, 3.
4. III, 1. « Spitzruthe » (mot allemand), les verges.
5. II, 1.
6. Diminutif d'Ivan.

dans toute la seconde moitié du XVIIIe siècle. Fonvizine a pu s'inspirer de la comédie *Jean de France*, d'Holberg, qu'Elagine avait traduite en 1764 sous le titre du *Russe français* ; mais le personnage existait antérieurement, dans les mœurs et dans le théâtre indigènes. Combien de jeunes gens, nullement préparés à ce voyage par leur éducation domestique, leur degré de culture, les conseils de guides éclairés, étaient déjà partis en France, où, livrés à leur inexpérience, ils consacraient tout leur temps « aux spectacles et aux plaisirs » ! Ils revenaient, même ceux qui fréquentaient par aventure l'université, aussi ignorants qu'au départ ; mais ils savaient quelques mots de français, la manière de parler aux dames, de s'habiller, de saluer, de se poudrer, de danser. Ils rapportaient surtout un complet et stupide mépris pour les mœurs, pour la langue de leur pays ; revenus en Russie, ils se considéraient comme des exilés, mêlaient à leur langage un jargon français qui représentait parfois toute leur science : un dialogue entre Dioulije et Délamide, dans *Vaine querelle*, de Soumarokov, en donne un curieux échantillon. Ce même Dioulije reparaît dans les *Monstres*, du même Soumarokov. Voilà donc le type créé à la scène dès 1750 ; Ivanouchka dans le *Mineur*, Firlioufiouchkov dans la *Fête de Madame Vortchalkina*, de Catherine II, Vétromakh dans les *Originaux* de Kniajnine, Frankolioub dans le *Parisien russe* de Khvostov, en sont des effigies nouvelles [1].

Ivanouchka et la Conseillère se confient leur mépris, l'un pour la violence ou la grossièreté de ses parents, l'autre pour l'ignorance ou la vulgarité de son mari ; Ivanouchka se moque des reproches et des menaces paternelles, tel Don Juan en face de Don Louis [2] ; il prend en pitié sa mère, qui n'entend pas le français, et parfois mal le russe ; l'idée seule de se marier avec une Russe le révolte. Davantage encore les rapproche une commune admiration pour tout ce qui est français : l'un a vu, habité Paris, il en a rapporté une insupportable gallomanie,

1. Voir Afanasiev, *ouv. cit.*, chap. III, p. 202-211.
2. III, I. — Cf. *Don Juan*, IV, 4 ; mais le Brigadier, par la violence et la grossièreté de son langage, ne rappelle en rien la noblesse de Don Louis.

qui se traduit par une verbocination toute farcie de français, pur ou russisé [1] ; quant à la Conseillère, un assidu commerce avec les romans a suppléé au séjour en France ; bien nettoyée de toute impureté nationale, elle est toute prête, en l'honneur de son héros d'esprit, au baiser, à l'amour, à l'union des âmes... et des corps.

Entre ces vieillards rétrogrades, durs ou hypocrites, ces jeunes gens « rebelles », mais grotesques et méprisants, la sympathie irait volontiers à la Brigadière [2], épouse résignée, effacée, comme en peindra si souvent Ostrovski, mère pleine de tendresse pour son fils, dont la sépare le mur infranchissable d'une langue, et bientôt d'une âme étrangère ; au reste femme de bon sens, ménagère attentive et entendue, à qui Fonvizine a sûrement voulu conserver quelques traits sympathiques, en la préservant de la contagion ambiante ; mais son esprit terre à terre, fermé jusqu'à la stupidité, la fait plaindre sans pouvoir la faire aimer. Quant à Dobrolioubov et à la douce Sophie, chargés d'incarner la bonté naturelle et l'amour désintéressé, leur honnêteté, en dépit de quelques réponses assez fermes, pâlit devant le coloris vigoureux des autres figures. Enfin, le dénouement a beau venger la morale ; le Conseiller, puni de sa cupidité, a beau dire au parterre : « On prétend qu'il fait mal vivre avec de la conscience ; et moi je vois que vivre sans conscience est ce qu'il y a de pire au monde [3] », l'impression pessimiste, négative, reste seule. Les représentants de l'esprit ancien et de l'esprit nouveau apparaissent comme également ridicules, odieux ou insupportables ; nul idéal ne relève encore cette réalité vulgaire.

Sans le témoignage des contemporains [4], et si après un

1. Billets doux, politesse, rival, indifférence, « désabilié », je m'en moque ; — aversiia, estima, mérity, etourderiia, blondy ; menagirovat, deklarirovat, respektovat, exkiousovat, exi stirovat ; kapabelny komodny, etc...

2. Dans *Sincère aveu... (Tchistoserdetchnoé priznanie...)* Fonvizine reconnaît avoir utilisé pour la composition de ce personnage un original existant.

3. V, 5.

4. « Vous connaissez très bien nos mœurs, disait Panine à Fonvizine, car la Brigadière est notre parente à tous... ; c'est notre première comédie de

siècle on ne retrouvait les mêmes idées, presque les mêmes mœurs dans le petit monde du *tchinovnitchestvo* et du *koupetchestvo* [1], on douterait qu'ici une intention satirique n'ait pas forcé le trait. La maturité de l'âge et du talent — Fonvizine avait vingt-deux ans environ, quand il écrivit le *Brigadier* — a singulièrement atténué les outrances, et serré de plus près la vérité, dans le *Mineur (Nédorosl)* (1782) [2]. Cette fois on cria au chef-d'œuvre : le public enthousiaste jetait sur la scène des bourses pleines d'argent ; le mot de Potemkine : « meurs, Denis, ou cesse d'écrire » exprimait une joie — prématurée — de tenir le complet exemplaire de la comédie de mœurs russes. Cet assemblage jugé si solide a pourtant des parties caduques : les sentences, les dissertations de morale, les maximes, mal ajustées encore à la réalité et comme suspendues dans un idéalisme abstrait, ont perdu par surcroît leur apparence d'originalité : le visiteur et détracteur de la France y mettait copieusement à contribution, sans l'avouer, La Bruyère, du Fresny, Duclos, Thomas, Voltaire et d'autres. Certains personnages, Starodoum, Milon, Pravdine, Sophie même, qu'on avait crus vivants sur la foi d'un nom, d'un visage et d'un rôle, ne semblent plus que de froides entités, des abstractions personnifiées ; pour avoir voulu devancer leur temps, ils ont vieilli plus vite, irrémédiablement. Quelle distance entre le « raisonnement », la déclamation d'un Starodoum et l'invective brûlante de Tchatski, toute chargée d'exemples !

Comme dans le *Brigadier*, c'est le monde de la petite noblesse rurale que Fonvizine a porté à la scène ; mais à ne regarder que certaines comédies de Catherine II, on s'assure que dans les capitales mêmes, il ne manquait pas de gens à l'esprit aussi étroit que les Prostakov. L'intrigue est simple :

mœurs, et j'admire avec quel art, faisant parler une telle pécore pendant cinq actes, vous avez cependant rendu son rôle si intéressant, qu'on a toujours envie de l'entendre. »

1. De « tchinovnik », fonctionnaire, et « koupets », marchand.

2. Voir Klioutchevski, « *Nédorosl* » *Fon-Vizina, Opyt istoritcheskago obiasnêniia outchebnoï piésy, Iskousstvo i Naouka.* 1896. nº 1, p. 1-26.

la famille Prostakov a recueilli une jeune orpheline — elle porte encore le nom de Sophie — dont on croit le tuteur mort, nulle nouvelle n'étant venue de lui depuis plusieurs années. On va donc marier Sophie, sans la consulter, avec le frère de Madame Prostakova, plus épris de la dot que de la personne. Une lettre annonce soudain le retour du tuteur : le projet de mariage s'écroule. A la fois par cupidité et par tendresse maternelle, Madame Prostakova tâche de gagner à son fils Mitrofanouchka, qu'elle rêve de donner pour mari à Sophie, les bonnes grâces du tuteur Starodoum ; elle ne recule devant rien pour assurer la réussite de son plan ; elle tente même d'enlever par force l'héritière. Arrêtée à temps et confondue, elle perd tout ensemble le riche parti, l'affection de son fils, et toute considération : Sophie épousera un jeune officier, ami de son tuteur.

Starodoum [1], le tuteur à héritage, dont le retour annoncé dès le premier acte noue l'action, bien que lui-même n'apparaisse qu'au troisième, est un vieillard « plein d'usage et raison », à qui l'injustice des hommes, de la cour même a enseigné une sagesse désabusée et souriante, sans refroidir son amour de la vertu ; il épanche volontiers en longs discours les trésors de son expérience, de ses lectures, de ses méditations. La cour, le bonheur véritable des princes et de leurs sujets, le courage, le devoir, les inclinations du cœur, l'éducation (dont il raille en Mitrofane Prostakov la stérile caricature, mais exalte les bienfaits en lui assignant pour fin supérieure la morale, *blagonravié)* : tout lui est matière à doctes et graves entretiens, non avec les Prostakov ni un Skotinine, dont il évite les avances ou les grossiers propos, mais avec un Pravdine, un Milon, une Sophie ; c'est le sage, c'est-à-dire le raisonneur de la pièce [2]. Peut-on voir dans ses « homélies », comme le pense un historien français de la littérature russe, la doctrine « nationaliste » de l'époque, se rapprochant de la

1. Littéralement « l'homme aux idées anciennes ».
2. III, 1, 2, 4 ; IV, 1-7- ; V, 1.

thèse « slavophile » des temps modernes [1] ? Le fond de ces homélies emprunté, on le sait, à des moralistes étrangers, reproduit les lieux communs de la philosophie du XVIII[e] siècle. Starodoum, par certains côtés, serait plutôt un mécontent, un désenchanté : les intrigues, les abus dont il a été témoin l'ont éloigné de la cour et du monde. Il ne peut donc être porté à idéaliser le régime existant : il trace un idéal, ce qui est différent.

Pravdine, comme son nom le signifie [2], est l'honnête homme, selon l'idéal humanitaire et philosophique du XVIII[e] siècle ; scrupuleux et délicat, il ne « lit jamais les lettres sans l'autorisation de ceux à qui elles sont adressées [3] » ; auxiliaire zélé d'un lieutenant impérial [4] qui doit être la providence et la sauvegarde des faibles opprimés contre la rapacité et la dureté des *pomêchtchiks*, lorsqu'au dernier acte il s'arme de la loi pour mettre sous séquestre les biens des indignes Prostakov, il évoque involontairement ce « prince ennemi de la fraude », où l'on peut voir à son gré une flatterie, une espérance ou simplement un dénoûment commode. Milon, cet officier qui disserte sur le vrai courage, met au dessus du soldat risquant sa vie sur le champ de bataille le conseiller assez hardi pour dire la vérité au souverain, le juge assez intègre pour rendre justice au faible sans défense, et mérite de Starodoum cet éloge à la Voltaire : « Je vois et j'honore en toi la vertu embellie d'une raison éclairée [5] », n'est pas un héros moins imaginaire que Sophie ; celle-ci lit le *Traité de l'Education des Filles*, de Fénelon, disserte gravement avec son tuteur Starodoum, veut, elle aussi, régler sur la raison et comme rythmer sur la vertu les mouvements de son cœur.

Les scènes où ces divers personnages conversent entre eux,

1. K. Waliszewski, *Littérature russe*, Paris, 1900, p. 105.
2. Littéralement « l'homme sincère, véridique », de « *pravda* », la vérité.
3. I, 7.
4. En russe « namêstnik ». Les « namêstniki » étaient des gouverneurs généraux institués par Catherine II et investis de la haute surveillance sur deux ou trois gouvernements.
5. IV, 6.

sont beaucoup moins coupées, moins dialoguées que les scènes de mœurs proprement dites, où s'agitent les Prostakov et leur entourage. Rien d'étonnant : la moralisation s'épanche volontiers en longs discours ; mais rien de plus froid à la scène. Et pourtant, nous le savons, c'est à Starodoum, le plus grand parleur de la pièce, que le *Mineur* dut son succès ; l'auteur le dit en propres termes dans une lettre à Starodoum (janvier 1788) : « Je dois reconnaître que c'est à votre personne que je suis redevable du succès de ma comédie le *Mineur.* J'ai composé de vos entretiens avec Pravdine, Milon et Sophie, des scènes entières que le public maintenant encore écoute avec plaisir ».

Sans doute tous les personnages « positifs » étalent une perfection trop livresque ; mais, outre que leurs sermons ne déplurent pas au public contemporain, ils étaient peut-être nécessaires à la fonction morale de la comédie, au contraste scénique ; en troublant les Prostakov dans leurs préjugés, leurs mœurs grossières ou brutales, en prenant parti pour les réformes, ils prophétisent un temps où la force de l'opinion publique réprimera les abus et corrigera la barbarie traditionnelle. Cette neuve qualité efface les fautes, les faiblesses dans la conduite de l'action, les réminiscences indiscrètes de Molière, de Regnard, le penchant fâcheux au pastiche : l'imitation n'est-elle pas loi inéluctable entre peuples d'inégale culture ?

En revanche que de types vrais, non pas transplantés du dehors, mais, dirait un Russe, « fruits de notre terroir » ! Madame Prostakova [1], le plus remuant personnage de la pièce, l' « archiméchante furie », distribue soufflets et injures, emplit la maison des éclats de sa voix, fait trembler mari, précepteurs, serviteurs, n'admet pas qu'un noble n'ait pas le

1. Elle rappelle — et l'on pense que Fonvizine a pu s'en inspirer — Matrena Pétrovna, tante du jeune Epichkov, dans les mémoires de Danilov. Danilov (1772-1790), qui appartenait à la petite noblesse, a écrit des mémoires *(Zapiski artillerii maiora M. V. Danilova)* 1771) où il dépeint en traits curieux la vie et les mœurs de la moyenne et petite noblesse. Ils ont été publiés en 1842.

droit de rosser ses gens quand il lui plaît ; cupide et cauteleuse, elle flatte en Sophie la dot plus que la personne ; vaniteuse, elle fait sonner haut l'argent qu'elle dépense à l'éducation de son Mitrofanouchka [1], par crainte de l'oukaz sur les mineurs [2], car au fond elle estime le savoir inutile à un Prostakov pour se pousser dans le monde. Aveuglée même de tendresse pour ce grand dadais de seize ans, qu'elle veut établir avantageusement, elle risque la violence criminelle pour retenir la dot et la fiancée qui lui échappent ; mais, vrai *samodour* [3] en jupons, elle perd toute assurance et toute dignité, quand, en punition de ses méchants calculs, elle se voit enlever ses droits seigneuriaux, la dot, la fiancée, — et sa consolation espérée, l'amour de son fils. Son mari, Chrysale aussi trembleur et beaucoup plus effacé que celui de Molière, ne sait que bredouiller, assiste passivement à toutes les péripéties, incapable de rien prévoir, empêcher ou exécuter. Mitrofanouchka, le mineur, type désormais inoubliable de jeune noble campagnard, est paresseux, gourmand, aussi sec de cœur qu'indigent d'esprit, et prêt à se marier pour échapper à la tutelle familiale. Autour de ce trio, Skotinine, frère de Madame Prostakova, hobereau vantard, qui « traite mieux », dit Pravdine, « ses porcs que ses gens » [4], les trois précepteurs, la vieille *niania*, pris à même la réalité, forment un groupe autrement savoureux et scénique que les personnages sympathiques ; ils donnent à la pièce son mouvement, sa gaîté amère ou bouffonne : le caftan de Mitrofane et le tailleur Trichka, les leçons et l'examen du « mineur », les porcs de Skotinine, la stratégie de Madame Prostakova autour de la dot de Sophie, le précepteur Vralmann redeve-

1. Diminutif de Dmitrofane. On désignait encore comme l'original de Mitrofane un jeune seigneur des environs d'Iaroslavl. Mais le type était déjà raillé dans les journaux satiriques du temps, et on le trouve dans des comédies de Catherine II.

2. Les fils de famille furent obligés par Pierre le Grand d'entrer au service, et d'étudier, sous peine de se voir enrôler comme matelots. (Oukaz du 20 janvier 1714.)

3. Voir *Ostrovski et son théâtre de mœurs russes*, par J. Patouillet, liv. III, chap. IV.

4. V, 4.

nant cocher, c'est toute la vie des nobles de campagne, avec ses intérêts mesquins, ses idées routinières, ses joies un peu épaisses. Il y a là des coins d'*Oblomovchtchina* [1], des aspects de ce *samodourstvo* analysé soixante-dix ans plus tard par Ostrovski : Sophie elle-même, la vertueuse lectrice de Fénelon, figure déjà le type infortuné de la « *pupille* » [2].

Enfin, avec les mœurs russes peintes d'après nature, c'est le parler courant, la langue du peuple sans contamination étrangère ou savante, qui afflue à la scène. Brigadier, Conseiller, Brigadière, Conseillère étaient des désignations spécifiques ; de plus le moujik, les « gens » ne paraissaient pas. Ici le nom s'individualise : tantôt franchement indigène et populaire (Trichka, Eréméevna) tantôt symbolique (Starodoum, Pravdine) ou plaisamment significatif (Prostakov, Skotinine, etc.) [3] : goût désormais si cher aux Russes, que tout personnage affichera plus ou moins dans son nom le trait dominant et comme l'étiquette de son caractère [4]. L'accent du dialogue, ses vivacités, ses à-coups, les proverbes et dictons qui l'émaillent n'ajoutent pas moins à l'effet général de vérité.

Quelle est donc en définitive la valeur du *Mineur* ? La distribution des personnages en vertueux et grossiers, en amis du progrès et en attardés ignorants, correspondait à un goût, à une pratique, presque un besoin du temps. Le public y trouvait double satisfaction : s'amuser de ridicules réels, et entendre de nobles idées, traduites en beau langage. L'auteur lui-même s'y faisait valoir sous un double aspect : de peintre de mœurs et de penseur. Cette conception a précisément le défaut de diviser, à la scène, l'humanité en deux compartiments : bons et méchants, personnages sympathiques et

1. Conceptions, genre de vie propres à Oblomov, héros d'un roman de Gontcharov, et à son entourage. Le roman porte le titre d'*Oblomov* ; il a paru en 1858.

2. Cf. Nadia dans la *Pupille*, Axinia (Axioucha) dans la *Forêt*, d'Ostrovski.

3. Prostakov, formé sur « prostak » (racine : *prost*) simple d'esprit, nigaud ; Skotinine, sur « skot » (bétail), puis bête, au figuré.

4. C'est ce que le russe entend par « noms parlants » (*govoriachtchiia familii*).

personnages antipathiques ; les uns sont sûrement plus loin, les autres plus près de la vie. Or la règle, au théâtre, et l'objet même de l'art dramatique, n'est pas de prêcher, mais de faire agir, vivre, des êtres de véridique humanité. Ainsi le personnage de Starodoum à qui la pièce fut redevable de son succès et ses honnêtes interlocuteurs intéressent moins aujourd'hui que la famille Prostakov et son entourage. On louera Fonvizine d'avoir été un esprit éclairé, ouvert aux idées généreuses ou réformatrices, d'avoir satisfait, avec une grandiloquence un peu empruntée, cet appétit inné aux Russes d'aliment moral et d'idéal ; à cet égard il a été plus hardi, plus efficace que ses prédécesseurs. Mais surpassé à son tour par ses successeurs, la vérité réaliste des types négatifs, cette sûreté vigoureuse à dégager certains défauts, permanents peut-être aussi, du fond russe, le défendent mieux contre l'oubli que l'idéalisme vieillot des sages raisonneurs. Quant au conflit entre les Starodoum ou les Pravdine et les Prostakov, il sera repris quelque quarante ans plus tard, avec plus d'égale et profonde vérité, par Alexandre Griboêdov.

Après le *Brigadier* et le *Mineur*, la plus originale comédie de mœurs est la *Chicane (Iabéda)* [1] de Kapnist [2]. Une *Satire contre les mœurs et les habitudes du monde d'aujourd'hui* (1777), une *Ode contre le servage* (1785) classaient Kapnist parmi les poètes : un accident imprévu le fit auteur dramatique. Engagé dans un long procès devant le tribunal de Saratov contre un voisin de campagne qui s'était approprié une partie de son domaine, il abandonna la lutte, de guerre lasse. Il y perdait deux mille âmes ; mais ce dommage tout matériel se compensait d'un gain précieux : celui d'avoir connu de près le monde et les procédés de la justice, observé dans leur tranquille

1. Ecrite en 1796, jouée en 1798.

2. 1757-1824. — Entre Fonvizine et Kapnist se place — chronologiquement, mais inférieur à tous deux — Kniajnine (1742-1791) avec ses comédies : *le Fanfaron (Khvastoun)* (1786) ; le *Réconciliateur malheureux (Néoudatchny primiritel)* (1790) ; les *Originaux (Tchoudaki)* (1793) ; Le *Deuil ou la veuve consolée (Traour ili outêchennaïa vdova)* (1794). *Sobranié sotchinéni*, 2 vol. Saint-Pétersbourg, 1847.

cynisme les pratiques immorales qui étranglaient le « bon droit » et l' « équité ». Le procès qui remplit de ses péripéties les cinq actes un peu laborieux de la *Chicane* n'est donc plus un cadre imaginaire ; Kapnist a relevé un sujet banal en y versant l'aigreur d'une rancune personnelle et tout le fiel du plaideur battu.

Priamikov, l'homme droit, entêté comme Alceste à ne vouloir espérer qu'en la bonté de sa cause, entend avec stupeur le portrait que le greffier Dobrov, le seul honnête homme de la « bande » [1], lui trace du tribunal : concussionnaires, buveurs, joueurs, depuis le président Krivosoudov, les assesseurs, jusqu'au secrétaire ; de Khvataïko, le procureur — pour mettre la rime : le plus franc voleur [2] ; enfin de la partie adverse, Pravolov [3], le plus effronté, retors, et redoutable des procéduriers. Priamikov se révolte, invoque l'honneur, l'aide vengeresse des lois : peine perdue, dit Dobrov. « Mais enfin, par où commencer ? — Par savoir à qui donner, et le donner. Donnez à ceux qui prennent et suivez la hiérarchie [4]. » Priamikov s'y refusant, c'est la perte assurée du procès. Car on accepte ouvertement les épices ; Pravolov « nourrit la maison, gens et bêtes », dit Fékla, femme du président ; « nous vivons par lui, sans gêne ni souci [5] » ; elle-même assiste au déballage des cadeaux envoyés par Pravolov, vin, moutarde, fourrures, etc ; ailleurs elle ramasse des billets de banque tombés d'une enveloppe, apportée toujours au nom de Pravolov ; son digne époux proteste avec elle, pour la forme seulement, contre la libéralité, non contre le principe de l'envoi. C'est chez le président, après un plantureux dîner d'anniversaire, dans les fumées du punch et l'animation du jeu, que Pravolov glisse l'exposé de son affaire, aplanit les voies, et gagne d'avance ses juges en emplissant leurs poches

1. I, 1.
2. *Id.*
3. Tous ces noms sont symboliques.
4. I, 1.
5. I, 9.

par des pertes avisées. Et tout ce trafic a pour joyeux accompagnement la chanson du procureur Kkvataïko :

Prends, la science en est facile,
Prends tout ce qu'on peut prendre.
Pourquoi nous sont données les mains,
Sinon pour prendre ?
Refrain :
Prendre, prendre, prendre [1].

Les juges, il n'en faut pas douter, ne la chantent plus en Russie ; mais les *podiatchi* et les *tchinovniks* de Gogol, de Saltykov, d'Ostrovski pouvaient la fredonner encore, après de bonnes prises ; c'est avec elle que Jadov dans *Une place lucrative (Dokhodnoé mêsto)* constate sa déchéance [2] ; et son écho passe dans une berceuse ironique de Nékrasov [3] (1846). Cet étrange tribunal rend l'arrêt avec la ponctualité d'un débiteur probe ; et l'injustice une fois de plus triompherait, si juste à l'instant des congratulations qui suivent le partage du gain, une lettre foudroyante du Sénat ne venait tout faire sauter, juges et plaignant malhonnêtes. Ce dénoûment vengeur rappelle celui du *Mineur*, annonce presque celui du *Réviseur* et d'*Une place lucrative* : il est désormais classique [4].

L'insignifiance et la faiblesse de l'intrigue dans la *Chicane* prouvent clairement que tout l'effort de l'auteur a porté sur la satire des abus judiciaires, des corrupteurs et des corrompus ; les détails et le jargon de la procédure emplissent, non sans les alourdir, des scènes entières. Mais cette accumulation de vérité par les scènes, les gestes, les mots, ne fut pas le moindre, sinon l'unique attrait de la pièce auprès des contemporains. Dès 1797 Kapnist la lisait dans des cercles, à Saint-Pétersbourg, chez son parent Derjavine, chez Olénine, chez Lvov : et quand

1. III, 6.
2. IV, 8.
3. *Polnoé sobranié stikhotvoréni V. Nékrasova*, Saint-Pétersbourg, 1899, t. I, p. 9-10. Voir L. Leger, *La littérature russe*, Paris, 1899, p. 393 et 538.
4. Gogol. *Téatralny raziézd poslê predstavléniia novoï komédii (Sotchinéniia* N. Gogolia, Saint-Pétersbourg, 1896, t. III, p. 538) : « C'est étrange que nos comiques ne puissent se passer du gouvernement. Aucune de nos comédies ne se dénoue sans lui. »

on commença à parler de cette violente satire, craignant de passer pour malintentionné et d'être mal noté auprès de l'empereur, il demandait la conduite à tenir : « Exactement ce que fit Molière avec Tartufe », lui dit Lvov : « demande la permission de dédier ta comédie à l'empereur lui-même ». Kapnist suivit le conseil, la requête réussit, et la première édition portait en tête une dédicace à l'empereur, avec un frontispice représentant l'empereur, et, à ses pieds, la *Chicane*. Aussitôt connue l'approbation impériale, les hostilités cessèrent. Le même cercle qui avait engagé Kapnist à gagner le patronage impérial le poussa à faire jouer sa pièce : la première représentation (22 août 1798) remporta le plus vif succès ; à la quatrième, ordre d'arrêter les représentations et la vente, menace de détruire les exemplaires déjà imprimés. Les fonctionnaires de tout rang, en effet, furieux de se voir démasqués, avaient fomenté une cabale, adressé à l'empereur un rapport accusant Kapnist de mensonge, de calomnie, et d'outrage à la majesté impériale en la personne des juges nommés par elle. On sait le reste : l'ordre d'exil donné et révoqué le même jour. Le sort de la pièce ne fut définitivement assuré qu'en 1805 [1].

Ces vexations de toute sorte, rigueurs officielles, prohibitions de la censure, rancunes et machinations corporatives semblent liées à l'histoire du théâtre de mœurs : Fonvizine en avait déjà pâti ; tout talent un peu hardi ou original en subira les atteintes.

1. D. Iazykov, *Sovrémennaïa lêtopis. Stolêtiê komedii Kapnista « Iabêda »*, *Rousski Vêstnik*, 1898, nº 8, p. 323-329.

CHAPITRE V

RUSSIFICATION PROGRESSIVE DU THÉATRE

Elargissement de l'observation. La comédie politique et sociale : Catherine II. — L'orientation populaire. L'opéra comique : Ablésimov. — Intérêt pour le passé national. — La comédie bourgeoise. Loukine. — Les *primitifs* du théâtre de mœurs *(bytovoï)*. Vérevkine. Plavilchtchikov.

Peinture des mœurs ou des idées dans une certaine classe de la société, avec des coins populaires ; dans le tableau des abus administratifs ou judiciaires, tendance à la satire jusqu'à la bouffonnerie amère ou grimaçante ; inclination à retenir les traits négatifs : tel est, avec Fonvizine et Kapnist, le caractère de la comédie russe, de celle qui deviendra la « comédie accusatrice » *(oblitchitelnaïa comédiia)*. Mais une seule classe est touchée : la noblesse provinciale ; une seule catégorie de fonctionnaires : les juges. Restait une double tâche : élargir le champ, rejoindre progressivement le reste de la nation. La première doit beaucoup à Catherine II ; la seconde s'ébauche d'assez bonne heure grâce à deux genres venus, comme la comédie, de l'étranger, mais plus portés à choisir leurs personnages dans le monde des petites gens : l'opéra comique et la comédie bourgeoise ; Ablésimov, Loukine, Vérevkine, Plavilchtchikov y réussirent les premiers.

La « Sémiramis du Nord » occupe dans l'histoire du théâtre de mœurs russes un rang fort honorable [1]. Son œuvre de 1772 à 1796, soit quatorze comédies, sept proverbes, sans compter quelques opéras, ne justifie plus sans doute les éloges excessifs d'autrefois ; lui dénier toute valeur artistique [2] manquerait

1. Voir Longinov : *O dramatitcheskikh sotchinéniiakh Ekatériny II, Molva,* 1857.
2. Pypine, *Ist. rouss. lit.*, t. IV, p. 109.

à l'équité. Les études assez nombreuses consacrées par les Russes eux-mêmes et par des Français au Théâtre de l'Ermitage attestent que l'observation, le style, la langue n'en ont pas perdu tout intérêt actuel [1]. Il n'est guère douteux ni surprenant que Catherine ait accommodé ses comédies à la défense de ses idées et de sa politique, attaquant un jour ce qu'elle encourageait la veille ; mais ce seul dessein d'apologie ou d'hostilité railleuse, sans qualités dramatiques, leur eût-il valu tant d'applaudissements sur les théâtres publics de Saint-Pétersbourg et de Moscou, si l'on admet que l'auditoire de l'Ermitage fût conquis d'avance ? Si même le théâtre n'a été pour elle, comme elle le disait, qu'un « divertissement, un moyen de nourrir le répertoire national qui criait famine », il sied encore de lui en tenir compte et non rigueur ; au fond elle-même attachait à son œuvre littéraire plus d'importance qu'elle feint de le croire. Dans le *Chamane de Sibérie (Chaman Sibirskoï)* [2], dans l'*Imposteur (Obmanchtchik)* [3], dans le *Circonvenu (Obolochtchenny)* [4] elle a visé le maçonnisme, les sectes et les pratiques secrètes, où elle ne voulait voir que des imposteurs et des dupes, confondant la philanthropie, dont le principe et les suites politiques l'inquiétaient, avec le mystère, l'alchimie et la sorcellerie ; bref elle raille sans ménagement des adversaires politiques. Mais quand elle s'attaque à l'hypocrisie dévote, à la superstition, aux nobles qui gaspillent leur bien, à l'ignorance, au goût du commérage, aux ridicules égaux de la routine et de la néomanie, elle touche en plein et au bon endroit.

Comme auteur, elle se reconnaît de nombreux défauts : faiblesse de l'intrigue, ignorance du théâtre ; elle a soin toutefois d'ajouter : « Les caractères sont pris dans la réalité, bien soutenus, et l'auteur connaît bien la vie du peuple ». Madame

1. Pypine, *Sotchinéniia Impératritsy Ekatériny II*, Saint-Pétersbourg, 1901, t. I-II : *Dramatitcheskiia sotchinéniia*. Voir l'introduction.
2. 1786.
3. 1785.
4. 1785.

Khanjakhina, une Arsinoé bigote, avare et qui « bat ses gens » ; Tchoudikina [1], toujours agitée de craintes superstitieuses et puériles ; Vêstnikova [2], la nouvelliste curieuse, au bavardage intempérant ; Madame Vortchalkina, grondeuse et acariâtre ; Firlioufiouchkov [3], ce frère germain d'Ivanouchka du *Brigadier*, écervelé comme lui, type de ces « marquis de Molière » russes, qui mettent tout leur esprit dans la coupe de leur habit et les mots français dont ils piquent leur langage, ces quémandeurs qui défilent dans « l'*Antichambre d'un grand seigneur* [4] » ; tous ces personnages, pour ne citer que les plus populaires, sont d'une vérité un peu chargée, mais non trahie : l'auteur, étant femme, a dessiné avec une malice heureuse les ridicules féminins. Et ce qui prouve l'exactitude d'observation, c'est que la plupart de ces caractères, dévotion étroite, avarice, hypocrisie, dureté d'âme, se retrouveront presque intacts trois quarts de siècle, ou un siècle plus tard dans le monde de la noblesse rurale et de la bourgeoisie marchande, d'où la comédie et le drame de mœurs les redonneront à la scène. Malgré les types conventionnels, ou déjà familiers à la satire ou à la comédie, le Théâtre de l'Ermitage révèle une connaissance directe de la cour, de la noblesse, de la bourgeoisie urbaine. L'action est faible : c'est par la bouche d'autrui, et non par leurs propres actes, que les personnages se font connaître : le dialogue est ainsi alourdi, dans les premières pièces principalement, par de longs monologues et tirades ; mais la langue est franche : on y sent un maniement aisé et sûr du parler usuel même en ses tours populaires. Catherine II a donc apporté à l'art dramatique contemporain une contribution non négligeable.

Quant à l'orientation populaire, l'opéra comique paraît en avoir été d'assez bonne heure l'occasion et l'actif adjuvant.

1. O *temps ! (O Vrémia !)* (1772).
2. *Madame Vêstnikova et sa famille (Gospoja Vêstnikova s semeïiou)* (1774).
3. *La fête de Madame Vortchalkina (Imianiny Gospoji Vortchalkinoï)* (1772).
4. *Pérednïaïa znatnago boïarina* (1786).

Venu aussi de l'étranger, comme les autres formes littéraires ou lyriques, il se prêtait sans peine à la transplantation. Avec ses personnages pris de préférence parmi les classes moyennes, les artisans, le peuple, il inclinait naturellement à recueillir les particularités de leurs mœurs, à utiliser la chanson, qui fleurit en abondance sur le sol russe [1]. Sans parler du chant, les danses, le décor, les jeux de scène, le ton enjoué du dialogue, le dénoûment toujours heureux lui donnaient une variété d'attraits bien propre à séduire le public. Sa fortune est d'ailleurs liée, au début du moins, à celle du théâtre dramatique : les mêmes artistes nationaux, après avoir joué la comédie, le drame, la tragédie, devaient se transformer en chanteurs.

Dans les années 40 du XVIIIe siècle on trouve une « comédie en musique » de Kolytchev, dont le contenu se rapproche de vieux contes ; en 1756, Dmitrevski fait jouer sur le théâtre privé Golovine, à Saint-Pétersbourg, un opéra comique « en mœurs russes », *Tanioucha ou l'Heureuse rencontre*, où paraissent des paysans. La chanson populaire apparaît dans *Aniouta* (1772). Ablésimov [2], inférieur en savoir à un Soumarokov, à un Fonvizine, et par là même plus apte à traduire fidèlement la vie des petites classes, donne, dans son *Meunier enchanteur, imposteur et marieur (Melnik koldoun, obmanchtchik i svat)* (1779) la première et heureuse adaptation russe du genre : cinquante représentations à Moscou, où l'ouvrage fut joué d'abord, et à Saint-Pétersbourg, attestent la faveur qu'il rencontra auprès du public, aussi bien étranger que national ; « c'est le premier opéra russe qui eut tant de spectateurs enthousiastes et d'applaudissements [3] ». La même année furent donnés le *Bazar de Saint-Pétersbourg (Sankt-Pétersbourgski Gostiny Dvor)* [4] de Matinski, « serf » du comte Iagou-

1. L'opéra comique portait des noms divers : opéra comique, — bouffe, — pastoral, — « féérique », drame avec voix, drame avec musique, drame musical, mélodrame (c'est-à-dire drame avec chant), comédie lyrique. (Warneke, p. 232.)

2. 1742-1774. Avant 1772, il avait déjà composé deux opéras comiques.

3. *Dramatitcheski Slovar*, 1787.

4. Réimprimé en 1891 par Iakovlev.

jinski, et le *Carrosse fatal (Nestchastié ot karéty)* de Kniajnine. Catherine II écrivit, en prose, les livrets de plusieurs opéras comiques, empruntés à des récits légendaires : *Févéï* (1786), le *Héros novgorodien Boeslavitch (Novogorodski bogatyr Boeslavitch)* (1786) ; *Le brave et hardi paladin Akhridéïtch (Khrabroï i smêly vitiaz Akhridéïtch)* (1787) [1]. Mais les épisodes lointains enferment maintes allusions aux choses contemporaines, toute œuvre littéraire de l'impératrice devant servir les desseins de sa politique. Enfin le *Marchand de sbitène (Sbitenchtchik)* (1790) de Kniajnine, qui obtint un vif succès, achève de montrer l'effort continu d'un demi-siècle pour nationaliser, dans la mesure du possible, une forme exotique, pour y verser des réalités et des types du pays [2].

Entre les classes et les professions diverses [3] qu'il porte à la scène, l'opéra comique choisit de préférence le monde des marchands, des gens de métier, le peuple [4], et lie parfois, dans une même action la noblesse et les serfs [5]. C'est donc par cette catégorie d'ouvrages, les plus nombreux et en leur temps les plus goûtés, qu'on mesurera les défauts et les qualités du genre, l'importance ou le prix de ses éléments russes. Sans parler de l'intrigue : toujours le même couple contrarié dans ses amours par la dureté des parents ou la méchanceté d'un maître, les réminiscences, les emprunts abondent : le *Marchand de sbitène*, moins les noms et quelques personnages, rappelle l'*Ecole des Femmes*. Il y a des invraisemblances dans le sujet et l'action, des erreurs de conduite, de la lourdeur, de la mono-

1. Voir Bezsonov, *O vlianii narodnago tvortchestva na dramy Imp. Ekatériny*, etc... *Zaria*, 1870, nº 4.

2. Voir Loboda, *Narodnost v rousskoï mouzykalnoï dramê sto lêt nazad, Tchténiia v obchtchestvê Nestora Lêtopistsa*, XIII, 1899, p. 191-221.

3. Nobles (les *Faux Veufs* ; *Triomphe de la vertu sur la beauté)* ; professeurs (le *Professeur tuteur, ou l'amour plus rusé que l'éloquence)* ; soldats (les *Bons soldats)*.

4. Le *Bazar de Saint-Pétersbourg* ; la *Névêsta sous le voile ou noce de mêchtchanes* ; l'*Enchanteur*, la *Devineresse et la Marieuse* ; *Aniouta* ; le *Commis* ; le *Meunier enchanteur, imposteur et marieur* ; *Rosane et Lioubim* ; le *Marchand de sbitène* ; le *Rémouleur*.

5. Le *Carrosse fatal*.

tonie, de la charge [1] ; la peinture de l'amour est faible ou banale ; la couleur idyllique et sentimentale, l'idéalisation délibérée faussent la représentation de la vie et de la nature populaire : l'ignorance, la grossiéreté se voilent sous les noms de naïveté et de simplicité ; le coloris local est insuffisant ou inexact. A vrai dire, l'esprit général du siècle, surtout depuis J.-J. Rousseau, la loi du genre : action tournée à l'agréable, nécessité du dénoûment heureux, excusaient, si même elles ne l'imposaient, cette déformation. Mais c'est la rançon d'un gain précieux en somme ; les chansons, si nombreuses et si souvent traitées d'après des motifs populaires, maint trait d'exacte observation, hardie parfois : voilà ce qui exprimait le terroir. Ainsi, au troisième acte du *Meunier*, d'Ablésimov, le théâtre représentait l'intérieur de la maison d'Ankoudine ; et dans la scène du *diévichnik* (réunion chez la fiancée la veille du mariage) des jeunes paysannes, assises sur des bancs, chantaient des chansons de mariage. Le second acte du *Bazar de Saint-Pétersbourg* déroulait tout le cérémonial des fiançailles, avec chants et danses, dans une famille marchande. De plus l'image des mœurs n'était pas toujours adoucie ni flattée. Certains aspects, certains vices de l'organisation domestique ou sociale y étaient nettement signalés : résistance des parents à l'amour des jeunes gens, fondée sur le despotisme paternel, l'inégalité des conditions ; réclusion des femmes, dans le monde marchand [2] ; vente des serves ; enrôlement forcé des serfs [3]. Les victimes elles-mêmes font

1. Dans le *Meunier*... le personnage de la mère ; le bouffon, dans le *Carrosse fatal*. Le premier acte du *Meunier* est rempli par deux personnages seulement.

2. Dans le *Bazar de Saint-Pétersbourg*. Il est peut-être excessif d'y trouver, selon le professeur Iakovlev, une lointaine annonce d'Ostrovski, et, dans Skvaligine, « une ébauche des héros négatifs de notre grand dramaturge ». (*Ejégodnik Impératorskikh téatrov. Saison* 1893-94. *Prilojénié*, fasc. 3, p. 154.)

3. Lucien, paysan serf de Firiouline, est menacé d'être enrôlé au service militaire (qui durait vingt années et plus, équivalant ainsi à une mort civile) pour aider au paiement d'un carrosse et de bijoux commandés à Paris. Il n'échappe à son sort qu'en flattant, par quelques mots de français, la gallomanie de son jeune maître.

parfois entendre leur protestation. Il y a des types dessinés avec une heureuse netteté : le meunier, dans la comédie du même nom ; le marchand Skvaligine, dans le *Bazar de Saint-Pétersbourg* ; les deux maîtres de Lucien, dans le *Carrosse fatal*, M. et Madame Firiouline, deux « français-russes » encore ; l'intendant « Clémenti », obligé de changer son nom en celui de « Clément » à la française. Enfin vérité et saveur de la langue, par les expressions traditionnelles et proverbiales, le parler marchand et populaire, directement transcrit : voilà par où l'opéra comique aidait quant à lui l'art national à se libérer peu à peu de la tutelle étrangère.

La faveur qui s'attache à ce genre de pièces s'explique encore par un retour de curiosité sympathique, à la fin du siècle, vers les trésors de la vieille littérature [1] ; du reste cette curiosité, tout en prenant parfois une teinte de russophilisme, ne vise nullement encore à ébranler l'autorité du classicisme. Trédiakovski avait déjà puisé les règles de la versification « dans la poésie du simple peuple » ; Soumarokov imitait des chansons populaires ; Derjavine poétise une danse de jeunes filles ; Maïkov choisit pour héros de sa parodie des poèmes homériques le postillon Éliséï ; Radichtchev célèbre Bova Korolévitch, si populaire au XVIIe siècle, et dont le petit commis Égorouchka, dans *Pauvreté n'est pas vice* d'Ostrovski, épelle encore la merveilleuse histoire [2] ; Karamzine glorifie Ilia Mouromets ; en 1795 Mousine-Pouchkine découvre la vénérable aïeule des épopées russes, *le Dit de la Bataille d'Igor (Slovo o Polkou Igorévê)* [3] ; la chanson populaire est en honneur chez les nobles et à la cour même ; les recueils de Tchoulkov, de Novikov, imités ensuite, rassemblent, non sans les déformer, malheureusement, les chroniques, les manuscrits,

1. Voir Pypine, *ouv. cit.*, t. III, p. 107-162.

2. V. Pypine, *id.*, t. II, p. 506. Bova Korolévitch est l'arrangement slavo-russe d'une chanson de geste française *Bueves d'Hanstone*, mais dans sa forme italienne *(Buovo d'Antona)* inspirée sans doute de l'arrangement en prose imprimé à Paris en 1502. — Ostrovski, *Pauvreté n'est pas vice*, I, I ; L. Andréev, *Razskazy*, t. I : *Valia*, Saint-Pétersbourg, 1903.

3. Il a été imprimé pour la première fois en 1800.

les proverbes, contes, traditions, superstitions ; tout cela se fait sans critique ou méthode, avec quelque confusion, ou, ce qui est pis, avec les arrangements des Dmitriev et des Bogdanovitch. Un mouvement d'études pareil se dessinait en France, après un abandon plusieurs fois séculaire ; en Russie, le divorce n'avait pas eu le temps de se consommer entre les lettrés et le peuple : le dépôt demeurait intact, vieux fonds ethnique, ou matière épique du moyen âge occidental parvenue sous de curieux déguisements jusque dans le folk-lore sud-slave, puis moscovite. Cette veine si riche, ce legs pittoresque d'us, de rites gracieux ou sombres, autour desquels la chanson noue ses arabesques gaies ou mélancoliques, l'école archaïsante du milieu du XIXe siècle l'explorera de nouveau avec plus de méthode ; Ostrovski en trouvera, dans son monde marchand, maintes survivances, qu'il utilisera avec bonheur [1].

Entre la comédie satirique de Fonvizine, de Catherine II, de Kapnist, et le vaudeville ou l'opéra comique à sujets populaires d'Ablésimov, de Matinski, de Kniajnine, il s'est constitué une sorte de genre moyen. Toutefois sa vérité plus objective, sans dessein préconçu de satire ou de prédication, ses tons un peu neutres, le talent moins brillant des auteurs, l'ont mal défendu de l'oubli, entre le *Brigadier*, le *Mineur* et le *Mal de trop d'esprit*. Mais si la critique littéraire russe a longtemps concentré son effort exclusif sur les œuvres maîtresses, des historiens équitables et avisés retournent aujourd'hui à ces artisans méconnus, découvrent en eux les premiers auteurs de la « comédie de mœurs « *(bytovaïa comédiia* [2]*)*, les vrais devanciers de Gogol et d'Ostrovski. « Le terme, écrit un historien du théâtre, doit s'appliquer de préférence aux pièces ayant pour objet la peinture des classes inférieures de notre

1. Dans *Pauvreté n'est pas vice* ; *Fais ce que dois* ; l'*Orage*.

2. « Bytovaïa », qui se rapporte au « byt » (genre de vie, ensemble de coutumes et de mœurs). Les noms de *bytovaïa drama*, *bytovaïa comédiia*, *bytovoï téatr*, *bytovaïa povêst* (nouvelle) ont pris en russe cette acception limitée et consacrée.

société, où les particularités de mœurs ont gardé une expression plus claire et précise que dans les classes supérieures, fondues avec la société du reste de l'Europe grâce à l'instruction, et à l'acquisition des formes extérieures de la culture. Les auteurs mettent le soin voulu à représenter la vie des marchands, des artisans, du peuple, sans paysans d'opéra comique[1].»

A mesure que le théâtre lui devenait d'accès et d'intelligence plus aisée, le public dut sentir le besoin et l'avantage d'une forme dramatique où il reconnût l'image de la vie nationale toute pure, son décor, ses coutumes, ses us, ses régions familières de douleur ou de gaité. L'œuvre fut tentée de bonne heure. On connaît dès les années 50 et 60 du XVIIIe siècle des essais « en mœurs russes » ; dans le *Mercier*, de Loukine, les ouvriers Miron et Vasili emploient le parler de Galitch (gouvernement de Kostroma) ; même recherche de couleur locale, par idiotismes dialectaux — un peu suspects — dans *Destin villageois (Soudba dérévenskaïa)* de Progoudine-Gorski. L'orientation se précisa quand apparurent les « comédies larmoyantes », les comédies morales alors en grande faveur sur les autres scènes européennes. Dans son *Prodigue corrigé par l'amour*, Loukine mêle déjà le comique et le tragique, la grave moralité et le plaisir, le rire et l'émotion. C'est pour lui, il est vrai, le moyen de contenter les deux parties de son public. « Une partie, et très petite, du parterre, écrit-il dans la préface, aime les comédies de caractères, touchantes et pleines de nobles pensées ; l'autre, la plus nombreuse, ces comédies gaies qu'on appelle en français *pièces d'intrigues* et *farces* [2]. Le goût des premiers s'est affermi, depuis qu'ils ont vu les meilleures comédies de Destouches et de La Chaussée (« Détouchévy i Lachossévy [3] comédii »). C'est pourquoi je devais m'efforcer d'introduire des scènes touchantes, ce qu'il n'eût pas été aussi aisé de faire sans appeler ma comédie : *le Pro-*

1. Warneke, p. 220-221.
2. En français dans le texte.
3. Sur Nivelle de la Chaussée, voir G. Lanson, *Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante*, Paris, 1887.

digue corrigé par l'amour. Ainsi pour être agréable aux premiers j'ai introduit la scène du repentir de Dobroserdov, son entretien avec Cléopâtre, et d'autres passages, propres à exciter la pitié ; quant au reste des spectateurs, j'ai tâché de l'amuser par les personnages comiques que j'ai introduits, et qu'on ne peut pas dire tous épisodiques [1]. » Elagine traduisit presque tout Destouches. Des spectateurs qui avaient « vu les meilleures comédies de Destouches et de La Chaussée » étaient préparés à goûter la comédie larmoyante, adaptée, ou traduite, et plus particulièrement les gens de Moscou, moins parisianisants que les Pétersbourgeois.

Une traduction d'*Eugénie* [2], de Beaumarchais, par Pouchnikov parut en 1770 et fut jouée presque tout de suite avec grand succès. Soumarokov vit là une offense à la majesté du grand art, à la loi de la distinction des genres. Dans la préface de son *Dmitri Samozvanets (Dmitri l'Usurpateur)*, il prit à partie le monstre, ses introducteurs et ses admirateurs, les menaçant des foudres de Voltaire : « Il s'est introduit en France, écrit-il, un genre nouveau et trivial de comédies larmoyantes ; mais là les semences du goût de Racine et de Molière ne s'extirperont pas ; tandis que chez nous le théâtre commence à peine ; ainsi un goût si répugnant est malséant, particulièrement au siècle de la grande Catherine. Et pour ne pas laisser pénétrer ce genre, j'ai écrit sur ces drames à M. Voltaire ; mais en ce peu de temps ils ont déjà réussi à se glisser à Moscou n'osant se montrer à Saint-Pétersbourg, ils ont soulevé un éloge universel et des applaudissements, si pitoyable que soit la traduction d'*Eugénie*... Un scribe quelconque devient le juge du Parnasse !... sûrement c'est la fin du monde ! Est-il possible que Moscou ait plus de confiance en un scribe qu'en M. Voltaire et en moi [3] ? » Vaines et vaniteuses protestations ! l'en-

1. Préface du *Prodigue*.
2. 1767.
3. Soumarokov, *Polnoé sobranié vsêkh sotchinéni*, Moscou, 1781, partie IV, p. 62 et 63. Dans sa lettre à Soumarokov (26 février 1769) Voltaire attaque en effet la comédie larmoyante. Voir Alexéï Vésélovski, *Etioudy i kharaktéristiki*, Moscou, 1894, p. 301.

gouement persiste [1], le public moscovite affirme son penchant pour le réalisme émouvant contre le goût plus occidental de Saint-Pétersbourg ; le classique Khéraskov lui-même sacrifie à la nouveauté [2]. Parallèlement, et sans doute en liaison avec le drame bourgeois, qui se propose la représentation de la vie ordinaire, grandit l'idée consciente que des sujets tirés de la terre russe doivent peindre des mœurs uniquement russes : voilà ce qui éclaire et soutient l'œuvre d'un Vérevkine, d'un Plavilchtchikov, ces *primitifs* du théâtre de mœurs.

Plusieurs causes en facilitaient l'avènement : réaction contre la prédominance et l'imitation du répertoire étranger, surtout de la tragédie, retour des esprits vers le passé historique et légendaire de la Russie, succès et influence d'un genre comme l'opéra comique, qui, tout exotique qu'il fût, menait néanmoins à un goût de réalisme indigène ; enfin — raison d'ordre pratique — une matière neuve, de précieuse ressource pour les auteurs et les acteurs, tout en ménageant la dépense pour les directeurs de théâtres par la possibilité d'une mise en scène moins coûteuse.

Vérevkine [3] a traité surtout la « comédie larmoyante » *(sleznaïa comédiia)*, Plavilchtchikov, le « drame bourgeois » *(mêchtchanskaïa drama)*. Dans *C'est bien ainsi (Tak i doljno)* (1773) le premier vise à l'émotion par le « combat de vertu », il met en scène des personnages propres à « provoquer l'enthousiasme et les larmes des cœurs sensibles » : tels les deux Doblestine, le vieux et le jeune, oncle et neveu [4] ; dans *Fête d'anni-*

1. Jusqu'à la fin du siècle, le répertoire français, anglais, ne cesse d'être traduit.

2. *L'Impie (Bezbojnik)* ; le *Haïsseur (Nénavistnik)* (1779).

3. 1733-1795. Voir Toupikov, *Mikhaïl Ivanovitch Vérevkine. Istoriko-litératourny otcherk. (Ejégodnik Impér. téatrov,* 1893-1894. *Prilojéniia,* fasc. 3, p. 130-160) ; Warneke, *Comédiia Vérevkina Totch v totch. Opyt kommentariia. (Izvêstiia otd. roussk. iaz., i slov. Imp. AC. N.* 1910, t. XV, fasc. III, p. 270-288).

4. Sur le point de se marier, le jeune noble Doblestine reconnaît, dans un vieux mendiant, un oncle qu'on croyait mort depuis longtemps ; il le recueille et veut lui céder la moitié de son bien. Afrosinia Sysoevna, grand'mère et tutrice de sa fiancée, lui refuse alors la main de sa petite fille. Doblestine, malgré les prières de son oncle, persiste dans sa générosité ; Sophie, sa fiancée, prend son parti, et l'avare grand'mère ne consent au mariage que contre une renonciation de Sophie aux villages qui constituent sa dot.

versaire (Imianinniki) (1774) il expose, dans la personne de deux jeunes gens qu'on veut séparer, Dostoïnov et Glafira, « la douce lutte de l'amour, de l'amitié et du devoir » ; dans *De point en point (Totch v totch)* (1785), c'est Pulchérie, la fille du voévode Trousitski, qui fait couler les larmes. De ces œuvres, ce qui a vieilli, c'est justement le faux pathétique, la tirade, la péripétie accumulée ; ce qui mérite d'être retenu, et fut sans doute moins goûté, ce sont les types, les scènes prises dans la vie réelle : le voévode Bezchtchotny, brutal, ignorant, son *podiatchi* Altynnikov [1], cupide, à la fois hautain et plat, voleur et hypocrite : deux contributions à la satire des mœurs administratives et judiciaires ; la vieille Sysoevna, avare, grondeuse, méchante, lointaine ébauche des Oulabenkova, des Gourmyjskaïa, des Kabanikha d'Ostrovski [2] ; une image assez vive de l'état des esprits au moment de la révolte de Pougatchev [3] ; quelques chansons, et emplois de parler populaire.

Chez Plavilchtchikov [4], la théorie a plus de hardiesse, et l'œuvre plus de couleur vraie. Sans doute le doit-il à son origine et à sa profession : Moscovite, fils de marchand, ainsi doublement préparé à connaître, à aimer des mœurs purement russes. A l'université, où il est étudiant, il organise un théâtre, convie son ami, le futur professeur Stakhov, à « laisser toutes ces physiques et métaphysiques... Prenons notre essor, fondons un théâtre à Moscou, dépassons les Anglais et les Allemands, atteignons les Français ». Il joue avec succès à Saint-Pétersbourg, écrit des tragédies, des comédies ; il est le favori de la cour et du public : cela lui vaut d'être nommé « inspecteur de la troupe russe ». En 1793, il revient à Moscou, y fait des cours divers, surveille les théâtres privés de grands seigneurs : P. Volkonski, A. Dourasov. Vient 1812 : obligé de fuir devant

1. Dans *C'est bien ainsi.*
2. Dans la *Pupille*, la *Forêt*, l'*Orage*.
3. 1773.
4. 1759-1812. Ses œuvres ont été réunies et publiées en 1816, 4 vol. Saint-Pétersbourg. Voir Gorbounov, t. II, p. 463-480 ; Warneke, p. 217-228.

les Français et déjà de santé précaire, il meurt près de Tver. Jikharev [1], qui l'avait connu, le dit plein d'intelligence, sérieux, nourri de lecture, fin connaisseur de la langue, causeur séduisant. Par cette laborieuse carrière, toute vouée au théâtre national, il rappelle, il relie Volkov et Ostrovski.

Sa doctrine, son dogme presque, c'est que la première place, sur la scène russe, doit appartenir à tout ce qui est russe. Pour la tragédie il demande que les sujets soient empruntés non plus à l'antiquité ou à l'histoire étrangère, mais à l'histoire nationale : « Qu'est-ce que cela fait à un Russe que quelque Tatar du nom de Gengis-Khan ait conquis la Chine et accompli là une foule d'exploits... Que nous importe de voir une Didon qui se consume d'amour pour Enée, un Iarbas fou de jalousie ? Que nous importe la haine irréconciliable représentée dans les *Amants de Vérone* ! Il faut savoir d'abord ce qui s'est passé dans notre patrie. Le marchand Kouzma Minine est un personnage éminemment digne d'être glorifié à la scène... Je ne nie pas que, pour varier, il ne faille produire à la scène des personnages étrangers ; mais par amour pour les nôtres, je voudrais d'abord y voir les nôtres [2]. » Dans des *Réflexions sur les spectacles de l'ancienne Grèce*, à propos de l'imitation du théâtre grec par les auteurs dramatiques latins, il renouvelle ses doléances : « Nous avons rempli notre théâtre d'imitations ou de traductions, qui non seulement ne l'élèvent pas, mais le maintiennent dans une sorte d'esclavage et l'obligent à ramper devant les originaux de ces traductions ; encore n'allons-nous pas à la racine, mais aux branches. La tragédie française a prospéré sur la racine de la grecque. Toute traduction est loin de son original, et une traduction de traduction s'en éloigne encore davantage. Les tragédies latines au moins sont écrites en latin ; les nôtres empruntent même toutes les

1. *Vospominaniia starago téatrala*, *Otetchestvennyia Zapiski*, 1854, nº 10.
2. T. IV, *Téatr*, p. 29. — Soumarokov avait déjà écrit une tragédie : *Dmitri Samozvanets* ; Kouzma Minine, un des libérateurs de la Russie en 1612, plusieurs fois mis à la scène, est le héros d'une « chronique dramatique » d'Ostrovski (1862).

tournures de langage ; je ne parle pas des mots étrangers, qui se rencontrent si souvent dans les ouvrages russes, qu'à les lire, on croirait voir un vêtement neuf sur lequel on aurait cousu sans raison aucune des pièces d'une autre couleur et d'une autre étoffe [1]. »

Mêmes remarques sur la comédie : « Pourquoi l'opéra du *Melnik* [2], avec toutes ses faiblesses de composition et l'inobservation des règles d'Aristote, a fait salle comble pendant plus de deux cents représentations, et est toujours accueilli avec plaisir, tandis que le *Misanthrope* [3], l'excellente comédie de Molière, n'a jamais fait salle pleine ? Parce que le *Melnik* est de chez nous, et le *Misanthrope* étranger [4]... » Il blâme ceux qui croient que « les traductions suffisent à enrichir, à orner le théâtre » ; à ses yeux elles ont un double défaut : « le jeu de mots se perd toujours dans la traduction, de plus des qualités de personnages inconnues de nous, ne nous touchent pas ». Il repousse même les « adaptations en mœurs russes » : « nous ne pouvons imiter aveuglément ni les Français, ni les Anglais ; nous avons nos mœurs, notre nature propre. Dans les adaptations, nous reconnaissons peu des personnages de chez nous : un serviteur par exemple y tient à son maître des propos amusants et mordants, qu'aucun serf n'osera prononcer dans aucune maison ; une soubrette de théâtre fait de même : voilà les personnages qui divertissent le plus dans la comédie, et ressemblent le moins à la vérité [5] ! » Ainsi, à propos du *Glorieux* de Destouches transféré en russe, relève-t-il les disparates et les invraisemblances qui avaient déjà choqué Loukine : notaires, contrats de mariage, emploi de noms français [6]. En soi c'étaient là de saines et opportunes idées, que gâtait seulement un peu d'injuste sévérité pour l'Occident, et d'étroit

1. T. IV, *Réflexions*, etc., p. 125.
2. D'Ablésimov, v. p. 72.
3. Sous le titre de *Nélioudim* (« né-lioud », qui ne supporte pas les gens, la société).
4. T. IV, *Téatr*, p. 31.
5. T. IV, p. 31.
6. *Id.*, *Comédiia*, p. 74-75, 80-81.

nationalisme. Mais est-il aussi facile de s'affranchir de l'imitation étrangère que de la condamner ? Et Plavilchtchikov a-t-il rempli sa louable formule ?

Sa pièce la plus caractéristique, l'*Employé (Sidêlets)*, comédie en quatre actes [1], déroule un curieux tableau de mœurs marchandes. L'honnête commis André aime Paracha, fille de son patron, le riche marchand Khariton Avdoulovitch ; mais celui-ci la veut marier à un marchand de Saint-Pétersbourg riche et sot, Vikoul Sofronovitch, qu'elle n'aime pas. Jadis le père d'André aida Khariton à faire sa carrière et, sur le point de mourir, le désigna comme tuteur de son fils. Pour dépouiller son pupille, le tuteur indélicat a fait disparaître des registres de comptes, usé de procédés malhonnêtes, avec la complicité de ses confrères des « Rangées » ; il tente même d'acheter le prévôt des marchands, le probe Pravodêlov. Après diverses péripéties, grâce à la droiture du magistrat, aux registres retrouvés par la vieille servante, l'innocence d'André éclate ; son accusateur, le marchand Khariton et ses complices, faux témoins, sont confondus : il est obligé de restituer son vol et de consentir au mariage des deux jeunes gens. On relèverait là maints traits de caractère propres à la classe, dont quelques-uns étaient depuis longtemps signalés [2], et plus tard fourniront matière à de vigoureuses études : chez Khariton, la vanité bourgeoise, la cupidité, la dureté envers les faibles, les pratiques malhonnêtes couvertes par les confrères, le repentir final, où il entre parfois de la peur, fréquent dans le *marchand-samodour* [3] ; chez sa femme Mavra Trifovna, la même ambition, la coquetterie ; chez Vikoul Sofronovitch, le sot orgueil de la richesse, les grossiers moyens de séduction. Certains personnages épisodiques, comme les confrères de Khariton, la vieille servante, dont la surdité amène d'heureux ou amusants ou fâcheux

1. Jouée pour la première fois à Moscou en 1807.

2. Voir Posochkov, *Zavêchtchanié otétcheskoé k synou* (publié par Popov, Moscou, 1873), chap. V : *O koupetchestvê*, p. 190-191.

3. Voir p. 63, n. 3.

malentendus, viennent de la vie même. La langue surtout, avec ses tours, ses idiotismes professionnels [1], a tant de saveur, qu'on croirait souvent lire de l'Ostrovski. Seul le héros de la pièce, le *sidêlets* André, destiné à provoquer la pitié par ses infortunes et ses amours contrariées, l'admiration par sa générosité opiniâtre, semble devoir plus à l'auteur qu'à la réalité ; avec Pravodêlov, le défenseur du bon droit, il représente la morale : tous deux sentent le livre, l'école, mais au moins sont-ils pris dans leur monde et ne rompent-ils pas l'impression de vérité nationale que laisse tout l'ensemble. Autant il serait excessif de bâtir de toutes pièces, sur des ressemblances naturelles ou fortuites, un parallèle entre l'*Employé* et telle comédie d'Ostrovski, *Pauvreté n'est pas vice* [2], autant il est légitime de rapprocher les deux auteurs par l'aspiration commune, et de reconnaître en Plavilchtchitov le premier, le véritable précurseur d'Ostrovski.

Les *Fiançailles de Koutéïkine (Sgovor Koutéïkina)*, le *Meunier et le marchand de sbitène rivaux (Melnik i sbitenchtchik soperniki)* [3] sont de vives esquisses de mœurs marchandes et populaires, où repassent des personnages du *Mineur* (Skotinine, même Tsyfirkine), le meunier d'Ablésimov, et le marchand de sbitène de Kniajnine ; la vanité y cède au bon sens, et les amoureux sincères évincent les prétendants cupides ou prétentieux. La comédie en cinq actes, le *Pauvre diable (Bobyl)* [4] développe, allonge plutôt, en cinq actes, le même sujet : l'amoureux, Matvéï, riche, pour tout avoir, de son honnête jeunesse et de son insouciante gaîté, n'épouserait jamais la gentille Aniouta, fille du « staroste », si la libéralité d'une bonne « boïarine » ne venait à point lui donner l'avantage sur un rival bien pourvu d'argent, mais non d'esprit, et

1. Par ex. I, 3, 6 ; II, 5, 9 ; III, 1, 3.

2. Fomine, *Staroé v novom*, *Rousskaïa Mysl*, 1893, n° 2, p. 23-26. Parlant de lui-même, André dit à Paracha : « Pauvreté n'est pas ruine » (III, 5).

3. Comédies en un acte.

4. C'est le paysan sans terre, qui travaille à journées ou à gages pour autrui, et parfois peu travailleur. Dans *Snégourotchka*, le « conte de printemps » d'Ostrovski, on retrouve Bobyl et sa femme Bobylikha.

fléchir l'hostilité jusque-là irréductible du père. D'autres bonheurs suivent le sien : le jeune « boïar » Tchestine épousera la boïarine Eugénie (ils sont propriétaires, à deux, du village), le factotum de l'un — la soubrette de l'autre. La pièce finit sur un triple mariage, et sur l'éloge de si bons maîtres. L'auteur ici a versé dans l'idéalisation et trop docilement suivi l'art étranger ; du moins, malgré ces concessions fâcheuses, a-t-il su crayonner avec une heureuse vérité quelques types du terroir : le *bobyl* Matvéï, le staroste Vlas, sa femme Isavna, leur fille Aniouta, le paysan-marchand Paramon et son benêt de fils. A la « scène dernière » (5) de l'acte V, il a inséré des divertissements rustiques, chants, danses, réglés avec une minutieuse précision scénique.

On extrairait encore d'auteurs, aujourd'hui oubliés, nombre de précieuses indications attestant la vitalité de la « comédie en mœurs russes » à la fin du XVIIIe siècle. Dans sa *Compagnie de Marchands*, Tcherniavski montre à la fois la cupidité des fonctionnaires qui courent après la fille richement dotée, et la sotte ambition des marchands qui les recherchent comme gendres. Dans le *Mariage de Promotalov*, un petit-maître veut épouser la fille d'un marchand : c'est la donnée de *Ne t'assieds pas dans le traîneau d'autrui*.

Plus notable est la première apparition des marieuses *(svahki)*, types si familiers à la petite bougeoisie russe, si pittoresques de costume, de manières, de langage, et dont Gogol [1], puis Ostrovski [2] porteront à la scène d'incomparables portraits. Dès le XVIIIe siècle les marieuses pour la noblesse (« *po dvoriantstvou* ») se distinguent déjà des marieuses pour les marchands (« *po koupetchestvou* ») ; on trouve les unes dans une comédie de Kopiev, le *Misanthrope converti (Obrachtchenny Misantrop)* (1794) ; les autres chez Plavilchtchikov, (les *Fiançailles de Koutéïkine)* [3] (1779). Elles ont une égale conscience de leur importance, même sentiment un peu pointu de

1. Dans le *Mariage*.
2. Voir J. Patouillet, *Ostrovski...*, liv. IV, chap. III, liv. V, chap. IV.
3. La marieuse Eréméevna.

leur dignité, même parler vif et enjôleur, fleuri de dictons, d'images, de *pribaoutki* [1].

Si l'on songe que ce répertoire était encore en faveur au temps de Griboêdov, que Gogol put l'entendre et le jouer dans les spectacles organisés au Lycée (aujourd'hui Institut) de Nêjine [2], on peut sans forcer la vérité, saluer en lui l'ébauche réfléchie et souvent heureuse, la préparation historique de la future et vraie « comédie de mœurs » *(bytovaia comédiia)*. Après la comédie satirique à thèses, c'est le plus solide acquêt de la scène russe, dans le sens d'une vérité plus indigène de sujets, d'observation et de langue.

1. Dictons, saillies en forme de proverbes.
2. Le *Pauvre diable*, de Plavilchtchikov se jouait encore à Moscou en 1850.

CHAPITRE VI

FAVEUR CROISSANTE. INFLUENCES ÉTRANGÈRES

Extension et faveur croissante de l'art dramatique. — Les influences étrangères : Kotzebue. — La comédie, de Kapnist à Griboêdov : Krylov, Khmêlnitski, Chakhovskoï. — Le vaudeville. — Indices sociaux de renouvellement.

Mentionnons brièvement les accroissements matériels, la diffusion et le prestige croissants de l'art dramatique à la fin du XVIIIe siècle et dans les années 20 du XIXe : à Saint-Pétersbourg, construction (1774) et inauguration du Grand Théâtre, ouverture de l'Ecole Théâtrale (1779), publication de statuts régissant les scènes impériales (1785) ; en 1783 des spectacles payants sont institués pour le public. A Moscou le Théâtre Impérial est ouvert en 1806 [1]. Peu à peu les grandes villes ont leur scène : Kiev, Kharkov (1780), Odessa, Tiflis, Kazan où la troupe privée d'Esipov donnait des représentations publiques ; ailleurs des troupes d'amateurs s'organisent, à l'exemple de ce qu'avaient fait les pages du corps des cadets à Saint-Pétersbourg ou les frères Volkov à Iaroslavl. Les grands événements publics : victoires remportées, naissances, fêtes, visites, panégyriques de souverains ou de très hauts personnages, sont l'occasion de spectacles solennels [2], où l'élément dramatique tient une large place. En outre, nombre de boïars ou de riches amateurs, ont, à la ville ou à la campagne, leur théâtre privé, avec musiciens, acteurs, actrices recrutés parmi leurs serfs [3] :

1. En 1810, il y a six troupes à Saint-Pétersbourg : deux russes, deux françaises, une allemande, et le ballet.

2. Warneke, p. 254-270 ; Arapov, *Lêtopis...*, *Otdêl.* II et III, (1762-1796), (1801-1825).

3. *Id.*, p. 142. En 1790, on comptait à Moscou quinze de ces troupes privées. La première troupe du Grand Théâtre fut ainsi constituée avec quelques-unes d'entre elles, rachetées à leurs propriétaires.

tels le comte Chérémetev à Kouskov, près de Moscou, le comte Chakhovskoï à Nijni-Novgorod, Esipov à Kazan. Luxe onéreux d'ailleurs et souvent ruineux : parfois les propriétaires cédaient ou vendaient leur troupe aux théâtres impériaux [1].

Ici encore Catherine II a exercé son action personnelle et dominante. Par des mesures administratives elle confirmait et développait l'institution dont Elisabeth avait jeté les bases. En même temps, elle écrivait, faisait jouer elle-même des pièces, suscitant ainsi des imitateurs dans son entourage, affermissant le goût de l'art dramatique dans une nation où rien ne pouvait prendre et croître sans la permission ou la protection impériale [2]. Par les libéralités dont elle honorait des auteurs et des acteurs, Soumarokov, Volkov, Dmitrevski, Plavilchtchikov, elle détruisait les préventions ou les préjugés de caste qui pouvaient subsister contre la profession d'écrivain ou de comédien. Toutefois, même sous son règne, l'art national doit céder le premier rang à l'art étranger : la troupe russe reçoit une subvention deux fois moindre que l'opéra [3]. Plavilchtchikov note avec amertume qu' « au moment du spectacle français, le passant voyait la place encombrée d'équipages à six chevaux, et, pour le russe, en apercevait tout juste un par ci par là... ; qu'une dame à la mode, au lieu de suivre la représentation du *Mineur*, écoute l'éloge des pièces françaises que lui fait un abbé français » et rougirait d'être vue achetant un livre dans un magasin russe [4].

Malgré cette inégalité de traitement officiel, et cette demi-estime où il sera tenu par le public élégant de Saint-Péters-

1. La première troupe du Grand Théâtre fut formée par un rachat de troupes de *pomêchtchiks*. L'acteur M. Chtchepkine (1788-1863) était un ancien serf (*krêpostnoï*).

2. Le prince D. Gortchakov, I. Elagine, M. Khrapovitski, le comte P. Potemkine, le princesse E. Menchikova, M. Souchkova. Voir Warneke, p. 287.

3. 10.500 roubles. L'allocation totale, pour l'ensemble des troupes, était de 138.000 roubles.

4. Plavilchtchikov, t. IV, *Téatr*, p. 35-36.

bourg [1], chaque fois qu'il condescendra aux goûts du gros public, le théâtre russe ne cesse plus de prospérer, par les causes mêmes qui favorisaient la vogue persistante de ses rivaux [2]. Le public se porte avec une ferveur croissante vers les ouvrages dramatiques : elles deviennent l'intérêt préféré de la société cultivée et des cercles littéraires. Cet engouement se liait au mouvement des esprits, à des aspirations humanitaires et politiques, à des critiques, des mécontentements, auxquels le théâtre prêtait sa voix et l'unique tribune alors ouverte.

Le nombre des écrivains dramatiques grandit : l'élite de la jeunesse instruite travaille avec ardeur pour la scène [3], noue des intrigues galantes aves les actrices, d'où duels et scandales qui défraient la chronique mondaine, envoient parfois leurs auteurs en prison ou en exil. A la différence de Catherine II, Alexandre Ier n'aimait pas le théâtre et s'en désintéressait : il en confia, ou abandonna, la direction officielle à des fonctionnaires qui apportaient souvent dans leur administration un esprit plutôt bureaucratique qu'artistique. Heureusement, à côté d'eux, un groupe d'amateurs, de

1. Voici ce que Vigel. dans ses *Souvenirs*, dit du théâtre sous Paul Ier : « En fait de gens sachant le français, on n'eût pas trouvé le dixième de ce qu'il y a aujourd'hui, et ceux qui se distinguaient par la connaissance de cette langue auraient rougi, si on les avait vus au théâtre russe ; il était laissé à la foule des marchands de passage dans la capitale, des nobles de campagne, et des roturiers, à qui notre maigre répertoire semblait inépuisable. Il écoutait sans ennui ni dégoût les tragédies de Soumarokov et de Kniajnine qu'on rejouait indéfiniment devant lui ; les opéras nationaux : le *Meunier*, le *Marchand de sbitène*, *Rozana et Lioubim*, le *Bon soldat*... eurent chaque année, pendant vingt ans, de vingt à trente représentations... » Warneke, *Istoriia rousskako téatra, Tchast vtoraïa*, Kazan, 1910, p. 22.

2. Après la guerre « nationale », la Direction des théâtres impériaux, réorganisant les spectacles de la troupe française, introduisit à dessein dans l'abonnement à trois spectacles français quatre représentations russes ; ainsi, pour ne rien perdre de son argent, on alla également au théâtre russe. De plus l'interruption même des représentations françaises avait dû obliger pendant un certain temps quelques jeunes mondains à se contenter du répertoire russe ; dès lors on prit l'habitude de fréquenter le théâtre national. Warneke, *id.*, p. 23.

3. A l'occasion de leurs « bénéfices », acteurs et actrices désiraient beaucoup jouer du nouveau : d'où nombreuses traductions, adaptations de pièces étrangères non encore transférées en russe.

téatraly passionnés et presque toujours éclairés, connu à l'époque sous le nom de « flanc ou aile gauche [1] », s'arrogea une sorte de magistère officieux. Ceux-là, bien que leurs préférences allassent manifestement au théâtre français, alors empli de la gloire de Talma et de Mademoiselle George, stimulaient auteurs et acteurs indigènes dans les voies d'une imitation impatiente de rivaliser avec les modèles : ainsi, pour permettre à l'actrice Séménova de ne pas déchoir du premier rang, Gnêditch, son ami, traduisit en hâte pour elle ce *Tancrède*, où la tragédienne française venait de triompher devant les spectateurs pétersbourgeois [2]. Ils ne manquaient pas une représentation, décidaient du sort des pièces et des interprètes ; si la mode, les préventions ou les sympathies, tout autant qu'un exact jugement, dictaient leurs arrêts, cette influence et cette passion entretenaient autour de la scène une active émulation, d'où pouvait naître quelque jour une œuvre pleinement originale. Quelques-uns de ces amateurs et adaptateurs, Gnêditch, Katénine sont amis de Griboêdov.

Les mémoires de Jikharev, de Serge Aksakov, d'Arapov, de Zotov [3], éclairent, par nombre de faits et d'anecdotes, le rôle du théâtre dans la vie sociale entre 1800 et 1840. L'abondance des auteurs et des productions suscite de bonne heure toute une littérature historique, biographique, critique [4], où perce parfois l'orgueil d'un rapide enrichissement, comme si la quantité abrégeait mieux l'écart entre la Russie et l'Occident.

1. A cause des premiers rangs de fauteuils qu'ils occupaient de ce côté de la salle.

2. Warneke, t. II, p. 10.

3. St.-Jikharev, *Vospominaniia starago téatrala*, *Otetch. Zap.* 1854, nº 10 ; S. Aksakov, *Raznyia sotchinéniia*, Moscou, 1858 : *Litératournyia i téatralnyia vospominaniia* ; P. Arapov, *Lêtopis rousskago téatra*, Saint-Pétersbourg, 1861 ; P. Zotov, *Téatralnyia vospominaniia*, Saint-Pétersbourg, 1859.

4. Le catalogue de la bibliothèque du comte Chérémétev, pour l'année 1794, ne mentionne pas moins de 250 pièces imprimées en langue russe, dont plus de la moitié étaient des œuvres originales. On connaît le *Dramatitcheski Slovar*. En 1789 parut un livre de *Russische Teatralien*. Dans le *Moskovski Journal* publié par Karamzine de 1791 à 1792, il y a des comptes-rendus de théâtre. En 1808 Chakhovskoï fonde le *Dramatitcheski Vêtnik*, hedbomadaire, où collaborèrent Krylov, A. Pisarev.

L'art scénique, à son tour, bénéficie de cette heureuse émulation [1]. En 1802 Narychkine, directeur du théâtre de Saint-Pétersbourg, envoie en France Chakhovskoï, attaché à « la partie du répertoire », afin d'y recruter de nouveaux artistes, pour la troupe française bien entendu, mais Chakhovskoï entend notre Talma, étudie son jeu ; de retour en Russie, il entreprend de réformer l'école théâtrale, où jusqu'alors la partie dramatique ne connaissait ni règles ni enseignement théorique, chaque auteur prenant sur lui de faire répéter les rôles ; il se donne la tâche d'instruire les acteurs, à qui manquait le métier, plus que le talent. Passé à Moscou, où il retrouve Kokochkine [2], son rêve était de frayer la voie aux natures les mieux douées, et même de fonder, sur des bases larges et solides, un théâtre à lui. Ainsi ce classique endurci, disciple et défenseur de Chichkov, ennemi de Karamzine et de Joukovski, regagne dans l'ordre pratique l'estime que ses idées ou ses œuvres lui enlèvent généralement [3]. Zagoskine [4] a dirigé également le théâtre de Moscou, depuis 1830 : sa dernière comédie, l'*Epouseur marié (Jénaty jénikh)* (1851) amène aux premières œuvres d'Otrovski.

Jusqu'à Griboêdov, les influences étrangères pèsent encore lourdement sur l'art national ; et non plus seulement la France, ses tragédies et ses genres divers de comédie, mais l'Angleterre, par Shakespeare et bientôt Walter Scott, l'Allemagne, avec Schiller et Kotzebue envahissent à leur tour la scène russe. Des deux Allemands, l'un a joui d'une vogue extraordinaire : c'est Kotzebue [5]. En 1789, Karamzine signa-

1. Warneke, t. II, chap. I.

2. 1777-1838. Auteur de talent pas même moyen, mais excellent diseur et acteur ; il organisait souvent des soirées théâtrales. Directeur du théâtre de Moscou, de 1823 à 1830 ; il donne tous ses soins à la formation d'une troupe, où brilleront les Chtchepkine, les Motchalov, les Jivokini, interprètes futurs de Gogol, maîtres ou devanciers des interprètes d'Ostrovski.

3. Warneke, t. II, chap. II.

4. 1789-1852. Il est moins connu pas ses comédies que par ses romans historiques et ses nouvelles.

5. 1761-1819. Comblé de faveurs par Catherine II ; tour à tour disgracié et bien en cour en Russie ; au lendemain de 1815, il prit parti contre les idées libérales et fut tué par un étudiant, à Iéna.

lait déjà à l'admiration de ses compatriotes les beautés d'une pièce entendue à Berlin, *Misanthropie et repentir* [1], « pleine de choses touchantes » ; quelques années plus tard il attendait avec impatience la venue de ce « génie » à Saint-Pétersbourg. Bientôt l'engouement fut tel, qu'en 1802 le *Vêstnik Evropy* le jugeait excessif : « Jadis les libraires parisiens demandaient des *Lettres Persanes* à tous les écrivains ; de même les nôtres ne demandent aux traducteurs et même aux auteurs qu'une chose : Kotzebue, rien que Kotzebue. Roman, conte, bon ou mauvais, peu importe, pourvu que le titre porte le nom du glorieux Kotzebue [2]. » Plus de cent trente de ses pièces furent traduites, quelques-unes eurent une série d'éditions. Une des plus goûtées et des plus populaires en Russie, fut son drame en cinq actes, les *Hussites sous Naoumbourg*. Kotzebue eut contre lui les tenants de la tradition pseudo-classique, Chakhovskoï et le *Courrier dramatique (Dramatitcheski Vêstnik)* ; pour lui, dès la première heure, Karamzine, le futur auteur de *Lise*, le futur chef de l'école sentimentale, et bientôt après la faveur persistante du public. Question de goût à part, le fait mérite attention. Par la forme, le style, les pièces du fécond dramaturge se rapprochent du « drame bourgeois » ; il tend donc à abattre dans l'esprit des Russes cette barrière artificielle qu'une étroite superstition littéraire voulait maintenir entre le grave et le plaisant à la scène. L'éloge du cœur, les tirades contre la civilisation venues tout droit de Jean-Jacques étaient déjà pour plaire à des âmes moyennes et simples. De cet Allemand les Russes goûtaient encore autre chose. « Dans ses drames, dit Zotov, il passait constamment des scènes les plus pathétiques aux comiques, sans que les spectateurs fussent choqués de ces brusques transitions. Comme des enfants de la nature, ils pleuraient volontiers et riaient un instant après. Jusqu'alors nos spectateurs étaient habitués aux exclamations, aux cris, à l'emphase, et faute de mieux s'enthousiasmaient pour ces œuvres mal venues. Mais

1. *Menschenhass und Reue.*
2. Warneke, t. II, p. 25.

dès qu'on leur montra la réalité domestique, les joies et les infortunes de la vie courante, dès qu'ils virent la vraisemblance, le naturel, dès qu'ils entendirent la voix du sentiment vrai, ils lâchèrent avec transport les échasses de Soumarokov et s'attachèrent aux pièces de Kotzebue [1]. » Boulgarine, plus sévère, reconnaît pourtant à Kotzebue un rare don scénique, qui lui valut de ne subir jamais un échec ; de plus « personne ne savait si bien attraper les ridicules des bourgeois allemands, des hobereaux, des fiers barons, des dames prétentieuses, personne ne peignait avec autant d'art les petites Allemandes romanesques et tendres : Kotzebue avait pénétré à fond les secrets du cœur humain, et connaissait parfaitement la société qu'il décrivait [2]. »

De ce double témoignage, — réserves faites ou à faire, — on retiendra chez les contemporains russes un goût plus marqué pour la transcription fidèle des mœurs, la notation exacte des ridicules et des caractères dans les différentes classes ou conditions, pour le libre voisinage du rire et de l'émotion sans entraves pédantes, bref une nette aspiration des esprits à un théâtre « de la vie ». Ainsi s'expliquent la fortune des pièces imitées de Kotzebue, du genre qu'on appela « Kotsebiatina » : *Lise ou le triomphe de la reconnaissance*, d'Iline, *Lise ou les suites de l'orgueil et de la séduction* [3], de Fédorov, parmi les plus applaudies ; et la critique adressée à un de ces auteurs : « Le grave défaut d'Iline, dit Izmaïlov, a été jusqu'ici de mettre à la scène des gens, dont la situation est la dernière dans la société, dont les pensées, les sentiments, la langue elle-même sont très bornés, dont les actes ne peuvent nous servir ni d'instruction ni d'exemple », au lieu « de puiser ses modèles dans le milieu social, où il y a plus de figures intéressantes, de passions diverses, d'objets dignes du pinceau d'un peintre ». Iline est l'ancêtre direct d'un Gorki. — La « Kotsébiatina »

1. Warneke, t. II, p. 27.
2. *Id., ibid.*
3. Inspiré de la nouvelle de Karamzine.

passa de mode [1], on oublia la sentimentalité et les « pauvres Lises » karamziniennes. Mais tout cet amas de choses à présent mortes a contenu et transmis pour une part l'ébauche encore fragile du théâtre de mœurs russes.

Kamenev, Kokochkine, Joukovski, Khmêlnitski furent de ceux qui s'adonnèrent avec zèle à l'adaptation et à l'imitation. Griboêdov lui-même dépensa son talent naissant en traductions, plans de tragédies, arrangements de pièces françaises, seul ou en collaboration avec Khmêlnitski et Chakhovskoï. Nombre de ces pastiches n'obtinrent qu'un succès éphémère, comme les caprices d'opinion, de mode d'où ils étaient nés. Dans le premier quart du XIXe siècle, jusqu'au *Mal de trop d'esprit*, la comédie proprement dite n'offre rien qui soit comparable au *Brigadier* ou au *Mineur* : aussi reprenait-on fréquemment les œuvres de Fonvizine, de Kniajnine. La comédie légère mêle un grain de satire ou des personnalités à l'observation superficielle de la vie contemporaine ; elle voisine avec le vaudeville, genre nouvellement importé de France ; elle se hausse parfois à la comédie de caractère, selon la formule classique, mais plus voisine de Destouches, sans humeur agressive ni tendances sociales, dès lors sans grande originalité. On doit de plus ne jamais oublier qu'en Russie, toute œuvre littéraire, avant la publicité du livre, du journal, de la scène, subit l'épreuve d'une censure ombrageuse et vigilante : tout ce qui semble effleurer le souverain, la religion, atteindre les institutions, les puissants ou les favoris est arrêté impitoyablement ; le veto dure des années, se prolonge parfois près d'un demi-siècle ; parfois il est levé au bout de quinze à vingt ans.

Quelques noms seulement, à des titres inégaux, valent d'être retenus. Krylov [2], avant de mûrir et fixer son paresseux génie dans la brièveté expressive de la fable, a vagabondé à travers l'art dramatique, de la fin du XVIIIe siècle au commencement

1. Dans les années 30, 40, elle était jugée ridicule et ne produisait plus d'effet que sur les scènes provinciales.

2. 1768-1844. *Polnoé sobranié sotchinéni*, 3 vol. Saint-Pétersbourg, 1847.

du XIXe siècle : opéra, comédie, tragédie, farce, il a tout abordé, avec plus d'aisance que de succès. Il débute à seize ans par un opéra comique, la *Diseuse de bonne aventure au marc de café (Koféïnitsa)* (1784), tableau de mœurs provinciales vues à travers des souvenirs d'enfance : la langue en fait à peu près l'unique mérite ; de même le piquant des *Espiègles (Prokazniki)* (1788) est dans des allusions malignes à Kniajnine et à sa femme. *La leçon aux filles (Ourok dotchkam)* (1807), le *Magasin de modes (Modnaïa lavka)* (1807), le *Pâté (Pirog)* (1802) raillent l'éducation frivole de la jeune fille russe dans la bonne société, la gallomanie toujours en faveur, le sentimentalisme [1]. Malgré quelque intérêt documentaire, une notation agréable de certains caractères, un dialogue alerte par endroits, cela n'annonce ni ne reflète la propriété savoureuse des *Fables*, puisée au plus pur de la langue et de l'esprit indigènes. L'art dramatique n'y avance point.

Il doit un peu plus à Khmêlnitski et à Chakhovskoï. Le premier s'est efforcé d'assouplir le vers et le dialogue. Traducteur de Molière [2], il a restitué dans son intégrité, voire sa dignité, le texte original, encore défiguré par des changements de noms et d'étranges déguisements. Ses vaudevilles, généralement empruntés du français, le *Bavard (Govoroun)* (1818), les *Châteaux en Espagne (Vozdouchnyé zamki* [3]*)* (1818), ont un mouvement aisé : des silhouettes y passent, qui se préciseront sous le crayon plus incisif d'un Griboêdov. Toujours prêt à fournir un acteur en renom, une actrice de ses amies, d'une pièce de circonstance pour un « bénéfice », Chakhovskoï garde, parmi cette dépense un peu vaine d'un talent facile, le sens et

1. Krylov, avait commencé une comédie, dont un acte et demi seulement est écrit, le *Paresseux (Lentiaï)*, à la fois étude de caractère et de mœurs : il touchait là un des vices de la noblesse contemporaine ; et peut-être avait-il lui-même quelque aptitude à le peindre. Le héros — qui ne paraît pas encore au premier acte, — est une ébauche d'un type qui trouvera sa pleine expression dans un Tententnikov et un Oblomov. (Voir, T. VI du *Sbornik... Académii Naouk).*

2. *Tartufe, l'Ecole des Femmes.*

3. Littéralement : les châteaux en l'air. Ce vaudeville — imité de la pièce de Collin d'Harleville — se jouait encore à la fin du XIXe siècle.

le goût des réalités russes. Imitateur de Fonvizine, il raille la vie, les manières de la noblesse terrienne, son ignorance prétentieuse, ou encore la sentimentalité du jour [1] ; il glisse volontiers la caricature de tel rival ou adversaire de lettres [2]. Les *Mauvais maîtres (Poustodomy)* (1829), ce sont les Radoujny, comtesse et comte, elle follement dépensière, lui féru de science : à l'instigation de son bibliothécaire In-quartus, il veut fonder une revue, réformer l'agriculture ; il expédie dans son village un lot de pseudo-savants qui grugent allègrement son bien. Cette satire des faux maîtres sent encore le XVIII[e] siècle, celle du noble à l'esprit troublé de « fumées » réformatrices touche un travers tout contemporain. Dans la *Leçon aux Coquettes ou les Eaux de Lipets* (*Ourok kotketkam ili Lipetskiia Vody)* (1815), la meilleure de ses grandes comédies, Chakhovskoï critique le romantisme et la manie de tout emprunter aux étrangers [3]. Vigel, qui assistait à la première représentation, loue entre autres mérites — vérité, gaîté, versification, — « l'art avec lequel l'auteur a triomphé de la difficulté de faire bien parler le russe à une femme du monde [4] ». Progrès non négligeable, si l'on songe que dans la société aristocratique la langue nationale fut longtemps regardée comme servile et indigne de lèvres bien nées. Quant au « drame original en prose et en vers » : la *Femme aux deux maris (Dvoumoujnitsa* [5]*)* (1836), son succès, qui se prolongea jusque dans les années 70 sur les scènes des deux capitales, plus longtemps sur les théâtres populaires, allait pour une bonne part au pittoresque du décor, à certains tableaux : rapt de fiancée, campe-

1. Dans le vaudeville : Le *Nouveau Stern (Novy Stern)*, le jeune comte Pronski.

2. Dans la *Leçon aux Coquettes ou les Eaux de Lipets*, le poète Fialkine représentait Joukovski.

3. Plavilchtchikov s'élevait déjà contre « cet esprit inconsidéré, et la tendance funeste à haïr tout ce qui est nôtre ». T. IV, p. 33.

4. Warneke, p. 44.

5. Il s'agit d'une fille de marchands enlevée, au moment de son mariage, par un chef de brigands, puis renvoyée à son père ; elle épouse son ancien fiancé ; le chef de brigands, jaloux, l'enlève de nouveau, est poursuivi dans son campement, assiégé et tué.

ments de brigands, barques sur la Volga, attaque, incendie. Ce qui n'y contribua pas moins, ce fut l'image, en paroles et en action, d'un intérieur marchand, avec les divertissements des jeunes filles, danses, chansons dans le goût populaire, jeux ; des types de mendiants et de bienfaiteurs : bref, un pan de ce *byt* [1] déjà exploré, déjà recommandé à l'attention des dramaturges, et d'où sortira bientôt toute une littérature.

La comédie satirique enfin *(oblitchitelnaïa comédiia)* ne renouvelle guère ses sujets habituels : vénalité, abus de pouvoir des fonctionnaires. Mais le public s'y complaît toujours : témoin le succès d'*Un prodige inouï ou le secrétaire honnête (Neslykhannoé divo ili tchestny sekrétar)* (1802). Soudovchtchikov y raille la corruption des juges et l'humeur processive : c'est le fond même de la *Chicane* [2].

En résumé, depuis Kapnist, aucune œuvre solide et durable n'illustre le théâtre ; et seul l'enthousiasme patriotique a pu élever *Dmitri Donskoï* [3] au rang de chef-d'œuvre, d'où il est déchu depuis. Après 1812 [4] et 1815, quand les disputes d'écoles, couvrant des divergences plus profondes, quand l'espoir de réformes administratives et politiques, le désir de libérer le peuple du double servage de la glèbe et de l'ignorance, le choix urgent entre l'immobilité et le progrès mettaient tant de jeunes têtes en fermentation, les écrivains effleurent agréablement les ridicules, ne saisissent ou ne rendent que des aspects de surface : on n'y sent pas la prise directe et vigoureuse.

Les époques de violente agitation politique, de crises natio-

1. La vie, les mœurs, surtout dans les classes moyennes et populaires.

2. Comédie de Kapnist. Voir p. 65-68.

3. 1807. Tragédie d'Ozérov ; par le choix du sujet et du héros — lutte contre le joug tatar et glorification du vainqueur de Koulikovo (1380), — elle exaltait le sentiment national pour la lutte contre un autre ennemi, Napoléon.

4. Il est à noter que la « guerre nationale », sauf quelques tragédies qu'elle a inspirées, a faiblement réagi sur le théâtre et en particulier sur le répertoire français : la gallophobie fut de courte durée ; la troupe française ne quitta Saint-Pétersbourg que deux mois après la bataille de Borodino (de la Moskova) et pour peu de temps.

nales, de grandes luttes armées ne trouvent pas sur-le-champ d'expression littéraire équivalente : elles tendent les énergies, les jettent à l'action extérieure, peu favorable au recueillement de l'esprit ; mais elles préparent, elles suscitent, par l'ébranlement et la matière qu'elles donnent à l'imagination, les œuvres puissantes, où se fixera l'image des révolutions ou des épopées. En Russie, dans les vingt premières années du XIXe siècle, si chargées d'événements au dehors et au dedans, la littérature a des élans, des ambitions, elle exprime des tendances inquiètes et contradictoires, elle ne dégage rien d'excellent. Mais les cercles, les réunions, les journaux, les discussions entretiennent une fièvre dans les esprits. L'exaltation patriotique laissait, le danger passé, les âmes frémissantes. Les jeunes gens enrôlés ou partis de leur plein gré à l'armée, ceux qui avaient vu la France, respiré l'air d'Occident, rapportaient une vision, des idées, des rêves politiques et sociaux. Les brusques à-coups d'un gouvernement passant du libéralisme à la réaction, la voie du progrès, de l'instruction, l'espérance d'une constitution fermées presque aussitôt qu'ouvertes ; les sociétés secrètes, les camps littéraires, qui couvraient presque toujours des divergences politiques, les livres venus du dehors, les *journaux* du pays ; tout cela renouvelait le débat depuis longtemps engagé entre traditionalistes et rénovateurs, entre détracteurs et admirateurs de l'Occident, allait mettre aux prises classiques et romantiques. Cette atmosphère ardente devait favoriser l'éclosion d'une œuvre où se refléteraient avec force ces passions, ces divergences, ces préférences. En 1824, Pouchkine avait écrit le *Prisonnier du Caucase*, la *Fontaine de Bakhtchisaraï*, les *Tziganes* et les premiers chants d'*Eugène Onêgine* ; à la même date Griboêdov avait achevé le *Mal de trop d'esprit*, et tout en préparant son œuvre pour la scène, à Saint-Pétersbourg, la répandait dans le public, par des lectures : « on ne voit pas de fin au bruit, à l'extase, à l'étonnement », disait lui-même l'auteur ; et tout le monde voulait se procurer, pour le copier, le chef-d'œuvre nouveau.

CHAPITRE VII

GRIBOÊDOV

Griboêdov. L'homme. Ses premières œuvres. — Le chef-d'œuvre de la scène russe : le *Mal de trop d'esprit* (1823-1831) : élaboration, forme. Les types. Le héros, Tchatski : son caractère, ses idées. L'élément subjectif. — Champ encore étroit de l'observation. Esprit satirique.

Griboêdov [1] est l'homme d'une œuvre unique, qui remplit la meilleure part de sa courte existence ; c'est aussi une personnalité éminente moins par la carrière officielle que par l'intensité et l'intérêt de la vie intérieure. Sans entrer dans le détail de sa biographie, on retracera brièvement les traits caractéristiques : ils éclairent l'œuvre maîtresse.

Séduisant plus encore par son esprit que par sa personne, par la franchise, la finesse, le don de la saillie, du trait spirituel et mordant, — le monde et les cercles le recherchaient. Dans sa jeunesse, une originalité d'humeur qui se traduisait en malices parfois irrévérencieuses. De nature vive, violente même — ses duels et certaines anecdotes en font foi, — il était aisément hautain et irritable avec qui ne lui plaisait pas ; bon, mais ne pardonnant pas sur-le-champ à ceux dont il croyait avoir à se plaindre ; du moins ne nourrissant pas de rancunes ; plus chatouilleux et volontiers plus agressif sur ses talents que sur sa dignité. Brave par réflexion plus que par tempérament, il eut aussi l'autre courage, celui qui envisage froidement le danger à venir [2], et cette fleur du cou-

1. 1795-1829. — *Polnoé sobranié sotchinéni A. S. Griboêdova*, 2 vol. Saint-Pétersbourg, 1889. Sur sa vie et ses œuvres, on consultera, comme bonne mise au point de la « littérature » griboêdovienne, considérable à ce jour, le livre d'O. Kramareva : *André Sergiéévitch Griboïêdov. Sa vie. Ses œuvres.* Paris, 1907. (En français.)

2. A. Skabitchevski, *A. S. Griboêdov, ego jizn i litératournaïa dêïatelnost*, Saint-Pétersbourg, 1893, p. 56 ; *Rousski Vêstnik*, 1892, nº 8, p. 315.

rage : l'honneur, le geste chevaleresque. Modeste avec ses amis et avec lui-même, il prisait en tout la sincérité : là presque est le trait dominant de son caractère. Toute sa vie, ses lettres, respirent une ardente loyauté. Il ne supportait pas la sottise, la louange grossière, banale, ou excessive : lui-même ne flattait pas [1]. Il demande à son ami Katénine un avis sincère sur sa comédie ; le travail minutieux auquel il la soumet atteste sa probité d'art. Les amitiés solides qu'il sut inspirer et garder prouvent également un cœur sûr et fidèle en ses affections ; entre les plus proches, et une large humanité dont Griboêdov était capable, une place appartenait au peuple, qu'il aima véritablement. — Il possédait une culture étendue : langues classiques, langues orientales [2], histoire, archéologie, littérature nationale et étrangère ; et partout une connaissance précise, ferme, comme son intelligence. Il tenait en particulière estime le français et notre Molière ; ministre plénipotentiaire, il rédigeait encore en français ses lettres à son subordonné immédiat, Ambourger ; le *Mal de trop d'esprit (Goré ot ouma)* porte l'empreinte visible du *Misanthrope*. L'imagination descriptive, le sens du pittoresque ne s'éveillèrent qu'assez tard, par un séjour prolongé en Orient (Caucase et Perse) : l'œuvre où ils devaient s'épanouir *(La nuit Géorgienne)* demeura inachevée.

Deux choses frappent, chez cet homme de rare qualité : une tristesse croissante, et née de bonne heure, non la mélancolie romantique, qui s'épanche en effusions lyriques, mais une amertume intime, un dégoût fréquent chez les Slaves, et avivés par une perception trop aiguë des laideurs mondaines ou sociales, du vice bureaucratique ; d'autre part, sous les apparences d'une vie partagée entre le « service » et les lettres, un divorce profond entre la tâche professionnelle et les aspirations intellectuelles, ici encore par la vision trop claire de ce que le « service » alors comporte de servitude morale, d'abaissements, de compromissions pour une âme fière, et de ce que le

1. *Polnoé sobranié*... T. I, p. 186, 193.
2. Il fut proposé pour être directeur d'une école des langues orientales.

libre développement de la personnalité réclame de droits et d'action. Dans ce conflit interviennent fréquemment les raisons de convenances, de famille, de « classe », d'argent. Comment résoudre l'antinomie : être soi, de son pays, aimer la Russie filialement dans son passé, dans son originalité de costumes, de coutumes, de mœurs, sans admiration béate du présent, ni plate adulation envers le régime ? railler l'imitation puérile des modes, des livres, des idées de l'Occident, et pourtant défendre les « écoles lancastériennes », la recherche d'un meilleur état politique et social, le respect de la personne, le « service » non servile dont l'Occident détient — on le croit du moins — l'enviable privilège ? Griboêdov sentit cruellement le dilemme, et la difficulté, l'impossibilité de choisir : d'où l'accent parfois tragique de certaines contradictions, dans sa correspondance, et sous le masque de son héros, dans sa comédie.

Les premiers essais de Griboêdov [1] n'annonçaient guère un talent supérieur. De 1812 à 1818, ce n'est qu'un amateur mondain, un de ces fils de famille jetés dans la vie militaire par les événements, la tradition aristocratique plus que par la vocation : la littérature est un passe-temps. Combien la Russie a-t-elle eu de poètes, romanciers, dramaturges, rêveurs, éclos ou emprisonnés sous l'uniforme qu'ils laissent de bonne heure pour la « retraite » ou le « service » ! Comme ses amis Chakhovskoï, Katénine, Khmêlnitski, Gendre, Viazemski, Griboêdov écrit, seul ou en collaboration [2], des pièces de circonstance, accommodées au jeu, à l'organe de tel acteur, de telle actrice préférée [2]. S'il n'était le futur auteur du *Mal de trop d'esprit*, peut-être serait-on moins curieux et plus embarrassé de découvrir en ces essais les indices d'un génie en

1. *Les jeunes époux (Molodyé souprougi)* (1815) ; l'*Etudiant (Stoudent)* (1817), en collaboration avec Katénine ; *Sa Famille ou la Fiancée mariée (Svoïa sémia ili zamoujniaia nevêsta)* (1818) en collaboration avec Chakhovskoï et Gendre. La première et la troisième pièce sont tirées du français.

2. *La Répétition de l'intermède (Proba intermedii)* pour l'acteur Brianski, jouée à Saint-Pétersbourg en 1819 ; les *Fausses infidélités (Pritvornaïa névêrnost)* arrangée du français, pour l'actrice Séménova (1818).

formation. Jusqu'au verbe pur, nerveux de la célèbre comédie, les écrivains de théâtre, sans excepter Griboêdov lui-même, semblent écrire d'une langue incolore, factice, qui donne une impression de grisaille. Admettons qu'à ces exercices souvent hâtifs, Griboêdov ait appris le métier dramatique, un maniement aisé de ses deux outils, langue et vers : pour le reste, sujets, procédés de composition, goût des personnalités [1], il ne dépasse point encore ses amis ou ses rivaux. De 1818 à 1823, le séjour en Perse, puis à Tiflis, l'éloignement de Saint-Pétersbourg, une plus grande possession de soi-même facilitaient le travail original et réfléchi. Dans cette période les documents biographiques révèlent un changement profond d'idées et d'humeur chez le jeune secrétaire de mission, une vue sérieuse, chagrine déjà, des hommes et de la vie. Mais revient-il en passant [2] aux genres où se complaisaient tant de « poètes mineurs », il paraît perdre les beaux dons qui s'épanouissent dans son œuvre maîtresse, alors en voie d'achèvement. A celle-ci même, toutefois, l'engouement contemporain des auteurs et du public pour le théâtre ne fut pas préjudiciable : dans cette abondante production, les formes artistiques s'assouplissaient, les types s'ébauchaient. C'est à Moscou, son séjour de prédilection [3], que Griboêdov trouve l'aliment de sa verve, les modèles tout prêts, dans cette haute société, servilement respectueuse de l'autorité, du *tchine* et de la tradition, partageant son oisiveté affairée entre le « service » et les mondanités. Et d'avoir fréquenté le théâtre, d'y avoir goûté l'ivresse légère du succès, il était tout naturellement amené à concevoir et réaliser son œuvre dans la forme dramatique.

Longtemps il la porta en lui, si dès 1812, plus vraisemblablement dès 1816, quelques scènes étaient déjà écrites. Au temps du séjour en Perse, le texte jaillissait dans une fièvre et

1. *Méchant théâtre (Loubotchny téatr)*, satire de Zagoskine ; le personnage de l'étudiant Bénévolski (dans l'*Etudiant)* caricature du même Zagoskine.

2. *Frère ou sœur ? ou Mensonge sur mensonge (Kto brat, kto sestra, ili obman za obmanom* (1824).

3. Il y était né et y avait fait ses études ; il n'aimait pas Saint-Pétersbourg.

comme un bouillonnement d'inspiration [1] ; à Tiflis, des fragments en étaient lus. Revenu à Moscou en 1823, Griboêdov recherche le monde avec une avide curiosité, pour s'emplir d'impressions toutes vives ; après quoi « il écrivait des scènes entières, la nuit, d'un jet [2] ». Puis viennent la rédaction plus régulière dans la tranquille maison de campagne de Bégitchev, l'indiscrétion de Velgorski, Moscou, bientôt toute la Russie dans la confidence de la prochaine comédie ; les démarches de l'auteur à Saint-Pétersbourg pour obtenir l'autorisation de la faire jouer, les lectures multipliées qui la répandent dans le public, les inutiles et douloureux sacrifices à la censure, les espoirs déçus, le triste retour au Caucase, le dernier et vain effort tenté en 1828 [3], adieu définitif aux travaux et à la gloire rêvés. Le *Mal de trop d'esprit* a occupé ainsi dix années, les meilleures, dans la vie de Griboêdov. Les manuscrits authentiques, les variantes, dues non plus à l'infidélité des copies, mais sorties de la plume même de l'écrivain, témoignent du goût exigeant, inquiet de perfection, avec lequel il en a surveillé, amendé, fixé les états successifs. Par cette recherche patiente de l'art, il brisait avec l'à peu près, l'improvisation, la banalité facile où se bornaient volontiers les auteurs comiques depuis tantôt trente ans.

Un jeune amant accourt, après une assez longue absence à l'étranger, revoir celle qu'il aima ; de doute en doute, il arrive à la certitude qu'il n'est plus aimé : il se retire furieux de ce qu'il appelle une trahison. Voilà l'intrigue de *Goré ot ouma*. Mais en même temps cet amoureux est un observateur impitoyable, un ennemi de la brigue, de la servilité bureaucratique, des vices sociaux ; sa critique n'épargne ni les personnes ni les institutions. Aussi est-il mal vu, raillé à son tour par son monde ; on le fait passer pour fou : il a le « malheur » d'avoir trop « d'esprit », c'est-à-dire de clairvoyance et d'indépendance.

1. *Polnoé sobranié sotchinéni*, t. I, p. XIII, 174.
2. *Rousski Vêstnik*, 1892, nº 8 ; *Polnoé sobr.*, t. I, p. XVII.
3. Avant de rejoindre son poste à Téhéran, où il venait d'être nommé ministre plénipotentiaire. Voir *Polnoé sobr.*, t. I, p. 185-186.

Le titre de cette satire dramatique laisse déjà deviner le conflit qui en forme le sujet véritable.

A considérer l'œuvre du dehors — appareil et forme, — elle ne rompt nullement avec le type classique et la jeune tradition russe. Elle observe les unités : de lieu (la maison de Famousov), de temps (du matin de l'arrivée de Tchatski à la sortie du bal chez Famousov), d'action (révélation des sentiments de Sophie pour Tchatski). Elle garde le vers [1] : après Griboêdov, il n'y aura plus de belle comédie russe écrite en vers. Tous les personnages enferment du comique, plus ou moins selon leur caractère ou la circonstance. Le dénouement est dramatique ; mais si le mot final de Tchatski a quelque chose de douloureux [2], celui de Famousov, avant le baisser du rideau : « Mon sort n'est-il pas lamentable ? — Ah, mon Dieu ! Que va dire de tout ceci — la princesse Marie Alexéevna ? » est franchement plaisant. On reconnaît aisément dans la pièce russe l'influence et le modèle français. Les noms hybrides de Famousov, de Répétilov ont un amusant reflet de notre langue ; tableaux de mœurs, discussions se groupent, comme dans le *Misanthrope*, dans les trois ou quatre intervalles habilement ménagés d'une crise sentimentale. Le « chagrin profond » d'Alceste, les déceptions amoureuses qui le font fuir en « quelque endroit écarté ou d'être homme d'honneur on ait la liberté », se retrouvent chez Tchatski, révélant entre les deux héros, malgré de profondes dissemblances, une parenté que l'auteur n'a pas voulu éviter, si même il ne l'a expressément cherchée [3]. Enfin maint souvenir, mainte rencontre de détail, mainte allusion reportent à diverses pièces de Molière. Rien d'étonnant à cela : Griboêdov avait lu, médité Molière : s'il porte sur telle ou telle de ses œuvres des jugements discutables, on sent qu'il le possède. Quant à la jeune tradition russe, le *Mal de trop d'esprit* la suit fidèlement : caractère de

1. Le *Mal de trop d'esprit* est écrit en vers libres.

2. IV, 4 : « Je fuis sans retour, je vais chercher par le monde — Quelque coin pour mon âme blessée » ; *id.*, 15.

3. A. Vésélovski, *Etioudy i kharaktéristiki*, Moscou, 1894, p. 144-169.

comédie satirique, « accusatrice » *(oblitchitelnaïa)* aussi nettement marqué que dans le *Brigadier*, le *Mineur*, la *Chicane*, un peu plus tard dans le *Réviseur* ; types empruntés à la société contemporaine, et dont on a pu identifier la plupart, avec vraisemblance [1] ; noms « parlants », c'est-à-dire symboliques (Skalozoub, Moltchaline, Tougooukhovski, Khlestova) ; emploi de la soubrette ; le prénom de Sophie, auquel semblent vouées les héroïnes de la comédie russe jusqu'à Gogol ; enfin, et même chez Gogol, faiblesse dans la peinture des sentiments de l'amour : jusqu'à Ostrovski, peut-on dire, l'amoureuse n'a rien donné au théâtre de mœurs russes. Au reste, malgré l'inspiration étrangère, la docilité aux habitudes de l'art national, la comédie de Griboêdov garde toute son originalité par le fond, le dessin vigoureux des figures, leur vérité, l'accent, et la langue.

Les personnages appartiennent à l'aristocratie et au « monde » *(znat)* moscovites des années 1815-1825 ; ils en expriment les idées, les préjugés, les ridicules. Toute l'action se déroule dans la maison de Famousov. Au premier plan se détache l'amphitryon lui-même, « chef d'une administration d'Etat », grand seigneur, membre du Club Anglais, ayant le respect du *tchine* et pour idéal la faveur du prince ; esclave de l'opinion mondaine, qui fait loi à ses yeux ; adorateur de Moscou et du passé, ennemi de tout ce qui peut — modes, livres, idées de l'étranger — menacer le « bon esprit » ; enfin père négligent, grondeur, facile à tromper, autoritaire pourtant sur le chapitre de son droit paternel. Autour de lui se groupent : son secrétaire Moltchaline (le Silencieux), humble, effacé, servile par calcul plus que par nature, amoureux par déférence plus que par inclination, au fond habile, mais assez grossièrement ; sans dignité, même sans moralité ; le colonel Skalozoub, « constellation aux manœuvres et à la mazurka », ignorant et dédaigneux de tout ce qui n'est pas service, grades,

1. *Vêstnik Evropy*, 1874, nos 8, 9, 10, 12 ; 1875, nos 1, 3, 8 : *Griboêdovskaïa Moskva. Pisma M. Volkovoï* ; *Rousski Arkhiv*, 1895, t. III, p. 366 : *O prototipakh nêkotorykh iz Griboêdovskikh héroev, v « Vospominaniiakh » kniazia D. D. Obolenskago.* Voir *Polnoé sobran.*, t. II, p. 523-26.

uniformes, grand adversaire des livres et de l'instruction ; les mondains proprement dits : la famille Tougooukhovski, la vieille Khlestova, belle-sœur de Famousov, le couple des Goritchev, les Khrioumine, tous gens oisifs, vaniteux ou grotesques ; Zagorêtski, un de ces nouvellistes qui vivent on ne sait de quoi, et, malgré une réputation de probité douteuse, sont accueillis partout ; Répétilov, le réformateur en chambre, l'orateur de salon ou de club, type déjà esquissé par Khmêlnitski, et fixé par le trait incisif de Griboêdov : il représente cette foule de mécontents ou d'agités qui en des réunions mystérieuses remuaient idées et projets, s'imaginaient gravement servir la cause libérale, le bien public, « faisaient du bruit [1] », dit fièrement Répétilov, en réalité se repaissaient de « fumée », dira plus tard Tourguénev.

Presque tous ces personnages, à l'exception de Sophie, sont des portraits tracés d'après des originaux vivants. L'auteur ne s'en est pas défendu [2], il prétend seulement les avoir copiés non d'un original unique, mais de plusieurs, utilisant sans doute ses souvenirs de Saint-Pétersbourg et de Moscou, quelques rancunes d'enfance et de jeunesse. Famousov, Skalozoub, Répétilov, Moltchaline, d'autres personnages, masculins ou féminins, furent identifiés postérieurement, quelques-uns même dès l'époque de Griboêdov ; mais c'est l'art créateur qui a fait, de ces figurants éphémères de la comédie humaine, des figures immortelles.

A lui seul Tchatski tient tête au groupe des agités stériles, des mondains figés dans leur étroit conservatisme. Noble de naissance, familier dès son enfance de la maison de Famousov, il aurait pu prendre les idées de sa caste ; un esprit ou une éducation autre, des voyages à l'étranger l'en ont préservé. Quel est donc cet « esprit », cause de son « mal », source d' « un million de tourments » [3] ? D'abord Tchatski aime et excelle à

1. IV, 4.
2. Lettre à Katénine, janv. 1825 (*Polnoé sobr.*, t. I, p. 197).
3. III, 22. Voir Gontcharov, *Polnoé sobranié sotchinéni*, Saint-Pétersbourg, 1899, t. XI, p. 117-158.

railler : Moscou « où les maisons sont neuves et les préjugés anciens », les bals perpétuels, les vers inscrits dans les albums, les mariages, Famousov, sa sœur, Moltchaline, les célébrités du Club Anglais, le Français Guillaumet « maître à danser » et partout bien venu, le « service », le langage « franco-nijni-novgorodien », tout lui est matière à exercer sa verve. Le danger est que cet esprit se grise de lui-même, tourne à la malice offensive, à la satire ; d'où ce mot de Sophie :

> Vous est-il arrivé, dans la gaîté ou le chagrin,
> De dire par mégarde du bien de personne[1] ?

Mais si Tchatski s'abandonne à son humeur critique, c'est qu'il a plus de clairvoyance pour saisir les travers, les abus, plus d'âme aussi pour les sentir ; il ne peut taire ni contenir sa pensée. Cela explique ses mordantes invectives contre le servilisme de la vieille génération, la vénalité, le luxe fou des grands seigneurs, le servage, le sot engouement pour l'étranger, ses rappels véhéments à la dignité personnelle et nationale, à l'amour de la coutume russe, à la règle de servir « l'œuvre », non « la personne »[2].

Faut-il attribuer à l'amour déçu, à la fureur jalouse l'aigreur et le pessimisme du jeune héros ? Ce n'est guère vraisemblable. Tchatski est un amoureux assez faiblement dessiné : les scènes de sentiment sont plus brèves, moins éloquentes que les tirades sociales ; la passion atteint rarement au dramatique ; la tendresse est rapide, un peu sèche ; l'ironie succède vite à l'émotion, comme Sophie l'observe justement. Cela même excuserait en partie la jeune fille, trop maltraitée par certains critiques. On lui fait un crime de ne pas apprécier, de ne pas aimer un être aussi loyal, aussi généreux que Tchatski, et de plus épris d'elle. On oublie qu'elle aime avec sa nature à elle, que les leçons de Famousov, ou de « Madame Rozier » l'ont mal préparée à priser l'esprit plus que la personne, et que le cœur enfin « a ses raisons » ; que Tchatski, de son côté, l'a quittée

1. I, 7.
2. II, 2, 5 ; III, 22.

pour courir le monde, ne fait rien pour lui plaire, que tous ses propos sont plutôt pour lui déplaire, qu'il est prêt « à se jeter au feu pour elle », mais non à entrer charitablement dans une seule de ses idées ou de ses faiblesses ; qu'au fond, dans la trahison finale, le cœur, chez lui, paraît moins meurtri que l'amour-propre. Toute sa flamme, toute son ardeur de conviction passent et se consument dans la défense de ses idées, dans cette incoercible dérision des hommes et des mœurs du temps. L'humeur chagrine de Tchatski ne vient donc pas de la déconvenue sentimentale ; elle a son origine — Griboêdov a eu soin de l'indiquer — dans une nature sensible à l'extrême, irritable : « sa mère », dit Famousov, « a perdu l'esprit huit fois [1] ». On n'est plus surpris de quelques bizarreries, de telle réponse saugrenue et malhabile à Famousov, de cette distraction qui lui fait continuer sa tirade, en plein salon, sans s'apercevoir que personne ne l'écoute plus [2].

Comment s'est élaboré le personnage dans l'esprit de l'auteur ? Quels éléments se sont fondus dans cette figure si vivante ? Il semble qu'on puisse, sans trop d'artifice, en distinguer de plusieurs sortes. D'abord les réminiscences et les suggestions étrangères. Tchatski rappelle Alceste ; animé comme lui de « haines vigoureuses », amoureux, raillant ses rivaux, décidé à fuir ses compatriotes comme l'autre ses semblables. Mais Alceste, pour quelques mécomptes personnels, en veut à tout le genre humain ; Tchatski ne s'attaque qu'à une coterie moscovite et à la sottise mondaine ; Alceste est plus passionné, Tchatski plus « atrabilaire ». Depuis 1757 [3], date de sa première mise à la scène en Russie, le *Misanthrope* y a été joué maintes fois ; en 1814 Kokochkine avait donné une version où les noms étaient changés [4]. En 1823 la comédie fut remontée à Saint-Pétersbourg sous sa forme première, selon les traditions de la Comédie Française, puis jouée avec succès

1. III, 21.
2. II, 2 ; III, 22.
3. En décembre, dans la traduction d'Elagine, imprimée en 1788.
4. Alceste devient Kroutone (de : kroutoï :, raide, abrupt), Philinte Lioudmil, Célimène-Prélestina (la Charmante), etc.

à Moscou en 1824-1825. L'archétype étranger s'offrait donc tout proche [1]. Viendrait ensuite l'élément de réalité nationale antérieure. Le mécontent est éternel ; mais ses formes incertaines ne se fixent, ne se condensent en figures expressives qu'aux époques de troubles et de changements, quand les mœurs sociales, politiques, administratives atteignent un degré d'insincérité et d'improbité intolérable à certaines âmes. Selon les régimes ou les natures, la réaction est faible ou violente ; elle se traduit en actes ou s'use en paroles ; les uns se taisent, les autres complotent, d'autres ont plus de capacité de sentir que d'agir. Griboêdov sera de ces derniers. Dans la littérature russe le type de « l'atrabilaire » ou du misanthrope se précise tardivement : il est préparé dès longtemps. Dans telles confidences de Starodoum passe comme une lueur fugitive d'Alceste-Tchatski. Racontant à Pravdine les circonstances qui l'ont amené à prendre prématurément sa retraite, Starodoum dit : « J'ai quitté la cour sans villages, sans cordon, sans tchines ; mais j'ai rapporté indemne mon bien : mon âme, mon honneur et mes principes ». Plus loin, à propos de Sophie : « Afin de mettre son existence à l'abri du besoin, je résolus de m'expatrier... et d'aller dans un pays où l'on gagne de l'argent, sans l'échanger contre sa conscience, sans basse servilité, sans piller la patrie, où l'on ne demande l'argent qu'à la terre elle-même [2]. » En troisième lieu, les éléments de réalité contemporaine : l'histoire de Russie et de la société russe, de ses idées, de ses agitations dans les années 20 du XIXe siècle ou même depuis la guerre de 1812 les fournirait en grand nombre. A cet égard Tchatski est vrai : ce n'est plus un Starodoum ou un Pravdine prêchant avant l'heure une sagesse apprise, ni un plaideur malheureux, comme Priamikov, qui fustige des juges malhonnêtes ; ses récriminations, son ardeur généreuse, traduisaient les malaises, les espoirs de ce qu'il y avait de plus inquiet et éclairé dans les jeunes générations. Un esprit plus réceptif à la fois et plus réagissant devait

1. Cf. Warneke, t. II, p. 44.
2. Le *Mineur*, III, 1, 2.

dégager le type ; et ce qu'il y a dans Tchatski de propre à Griboêdov, de subjectivité reconnaissable, voilà quel serait le quatrième élément formateur.

Les critiques russes admettent, dans la composition du personnage, une bonne part d'autobiographie morale, sauf le bref roman de passion, dont toute trace est absente dans la vie de Griboêdov, et introduit surtout pour l'intrigue. Pouchkine avait déjà dit : « Tchatski est l'élève de Griboêdov », sans doute parce qu'il avait entendu l'auteur tenir parfois le langage de son héros. Et l'on relèverait aisément des ressemblances fraternelles entre tels vers de la pièce et telles phrases de la correspondance de Griboêdov. La prudence conseille néanmoins de ne pas pousser trop loin le parallèle : bon nombre des abus dénoncés par Tchatski le furent avant lui. Ses tirades enferment beaucoup de satire générale, même de lieu commun ; mais tout cela, senti avec force, est ramassé, vibrant, lancé en traits qui portent, non plus manié gauchement.

Le fond même des idées de Tchatski révèle certaines contradictions, qui tiennent à la fois à son caractère et à son temps : à son caractère, parce que le mécontent suit plutôt son humeur que son jugement, son orgueil que la raison ; inclinant à se prendre pour un être supérieur méconnu, il trouve partout à redire, capable de combattre « ses vrais sentiments, — aussitôt qu'il les voit dans la bouche d'autrui [1] » ; à son temps, parce que le débat ouvert depuis Pierre le Grand entre novateurs et traditionalistes, entre partisans et adversaires de l'européanisation, se réveillait après un récent contact des Russes avec l'Occident, sans pouvoir se résoudre encore. Ainsi, prises séparément, les critiques de Tchatski se justifient : rapprochées, elles se contredisent. Il aime, puis déteste Moscou [2]. Il prêche la fidélité à l'esprit national ; mais ceux-là mêmes qui le représentent, il les crible de sarcasmes, et ce respect du caractère russe se concilie malaisément avec l'attente d'un progrès dont le modèle est à l'étranger ; les écoles, l'instruction, est-ce dans

1. Molière, le *Misanthrope*, II, 4.
2. Le *Mal de trop d'esprit*, I, 7 ; III, 22 ; IV, 14.

le pays qu'on en trouvera les règles et les exemples ? Il raille l'engouement pour les modes et les gens du dehors ; mais lui-même ne revient-il pas d'Occident, n'en a t-il pas rapporté la conception d'un meilleur état social ? N'est-ce pas au nom de sa culture — où donc puisée — qu'il raille l'ignorance de son monde, l'hostilité au savoir ? Il se moque des cheveux « devenus courts comme l'esprit », des visages rasés, vante le bon vieux costume national ; mais n'est-il pas lui-même en frac, et rasé ? porte-t-il le caftan, la casquette et les bottes ? Enfin, cette coterie aristocratique, si malmenée par lui, c'est tout de même la société où il a grandi, où il goûte les commmodités de vivre, où il souhaiterait être apprécié et briller, si elle était meilleure.

D'où la difficulté de savoir exactement si Tchatski est « positif » ou « négatif », nationaliste ou occidentaliste. A vrai dire la question n'offre plus qu'un intérêt rétrospectif ; on se l'est posée par goût, et par besoin chez les contemporains, il y a quelque soixante-dix ans, de classer les auteurs, leurs œuvres et leurs héros dans l'un ou l'autre camp, de les enrôler de force dans une école ou une tendance. Pourquoi chercher dans Tchatski ou dans Griboêdov unité de doctrine, et même une doctrine ? On oublie un peu trop ceci : Tchatski n'a que vingt-cinq ans, âge dont on ne saurait attendre raisonnablement ou requérir des idées mûries, des systèmes définitifs et complets. De plus c'est un personnage de comédie : hormis deux ou trois passages, les « honnêtes gens » peuvent sourire de lui. A vrai dire le rôle fut parfois faussé singulièrement. Au début — Griboêdov était déjà mort, — c'était toujours un acteur tragique qui tenait l'emploi : à Saint-Pétersbourg, Karatygine « apparaissait comme un Agamemnon, regardait tout le monde du haut de l'Olympe, débitait ses tirades d'une manière menaçante et majestueuse, comme des arrêts de la destinée, et les vers légers et comiques étaient dits par lui comme des vers d'Œdipe Roi [1] ». Imagine-t-on rien de plus contraire au caractère de la pièce ? En revanche on poussait

1. O. Kramarova, *ouv. cit.*, p. 299.

au grotesque les figures comiques, au lieu de les tenir dans la vérité du comique inconscient. Puis on joua Tchatski en « jeune premier », l'amoureux prenant ainsi le pas sur le mécontent : c'était une autre faute.

Dans le *Mal de trop d'esprit*, le public de 1830, goûta surtout la peinture, légèrement caricaturale, du « monde » moscovite, et dans Tchatski, ses critiques, son esprit plus que ses idées. Malgré sa fidélité aux formes de la comédie classique occidentale, l'œuvre émancipait victorieusement l'art national, en l'appuyant sur des réalités uniquement russes, prochaines et si aisément reconnaissables, qu'on chercha dans les types des portraits. Toutefois, au regard du théâtre de mœurs, le champ d'observation demeure restreint, et la satire fausse malgré tout l'image. Ce haut fonctionnaire, son lamentable acolyte, quelques officiers, ces quelques familles aristocratiques, un ou deux cercleux de réputation parfois suspecte, c'est un coin seulement de la société moscovite. Pour cette petite coterie, qui donne le ton, rend des arrêts sans appel, la capitale se réduit aux quelques centaines de pas qui séparent le *Kouznetski most* [1] *(Pont des maréchaux)* de la maison de Famousov [2] et du Club Anglais sur la *Tverskaïa* [3] : la vie nationale, l'idée du moins qu'ils s'en font, les intérêts capitaux tiennent et se meuvent dans cet étroit espace ! Les dîners, les cérémonies que Famousov fait inscrire sur son « calendrier », les histoires de favoris et d'avancements, les racontars d'un Zagorêtski, la rhétorique creuse d'un Répétilov, tout cela comme cimenté par une haine commune des hommes « dangereux » et des idées subversives : tel est le cercle où tournent les pensées et l'activité de ce monde absorbé dans la béate contemplation de lui-même, prenant pour de la vie son agitation de pantins. Exempt, grâce à la fortune acquise ou à l'aisance assurée, de tout souci matériel, il est honnête sans grand mérite ; jamais le problème de vivre ne l'expose à ces situations misérables

1. Une des rues élégantes de Moscou.
2. Sur la Place du Monastère de la Passion.
3. Une des plus belles et grandes rues de Moscou.

et parfois tragiques, où les principes de probité luttent avec la cupidité, la tentation du gain illicite et facile. Il ignore également la passion : l'amour, l'ambition même s'y rapetissent à de froids et mesquins calculs. Et quelle faible image de la grande masse vivante, de la nation ! En dehors d'elle s'agite, travaille, se dessine déjà avide d'honneurs, de luxe, de considération, la nombreuse classe des marchands, ce « royaume » dont Ostrovski fouillera les ténébreuses profondeurs, mais dégagera aussi les ridicules saillants et les saines parties [1] ; au-dessous d'elle, la petite bourgeoisie bureaucratique ou boutiquière, âmes à l'idéal borné, éprises de gain, capables toutefois de faire jaillir le comique ou le tragique des médiocrités et de l'insignifiance apparente de la vie ; tout en bas, le peuple qui attend patiemment son heure et la place qui lui est due.

De plus ce coin de Russie officielle ou mondaine est observé dans un esprit tout satirique ; par là Griboêdov, avec plus de bonheur sans doute et de force, suit encore l'exemple de Fonvizine, de Catherine II, de Kapnist. Qu'il tienne les yeux fixés sur un idéal ou qu'il s'enfonce sans répugnance dans la peinture des vices, le satirique tend à déformer la réalité en grossissant la part du mal ; il abat plus qu'il n'édifie. Tchatski est tout en critiques, en regrets, en négations, en saillies contradictoires ; apporte-t-il, hormis ses généreuses indignations, une solution précise sur quelque point, un plan de vie individuelle ou de réorganisation sociale ? Levain parfois utile dans une œuvre de théâtre, la satire côtoie plutôt le drame ; elle peut tirer le rire par un pittoresque mordant, des mots incisifs d'auteur ou de situation : elle crée mal le comique. Il faut à celui-ci les attitudes que prennent les types de la vie réelle dans les conflits d'intérêts, d'opinions, de sentiments, l'écart si facile à l'humaine faiblesse, entre les paroles et les actes,

1. A. Leroy-Beaulieu, *L'Empire des Tsars et les Russes*, t. I, liv. V ; t. II, liv. III, chap. IV ; t. III, liv. III, chap. IV ; voir J. Patouillet, *Ostrovski et son théâtre de mœurs russes*, liv. II, chap. I, IV ; et ci-dessous, p. 128.

les vanités étalées et rabattues, les intrigues démasquées ; enfin, les retours imprévus que ménage le hasard ou la justice des choses, aidée parfois par un peu d'artifice. Alceste est comique, Tchatski l'est peu. La comédie satirique ne laisse guère de place aux passions de l'amour, à ses ridicules ou à ses faiblesses. S'il y a quelque tragique dans Alceste, c'est dans l' « amoureux », non dans l' « atrabilaire » ; perçoit-on jamais l'accent de la passion douloureuse dans la jalousie de Tchatski ?

Le satirique en définitive, en se limitant à lui-même son objet, l'épuise plus vite : il coupe les ponts derrière lui. Edelson, en louant selon ses mérites *Goré ot ouma*, note assez justement que « la peinture de la société moscovite d'une certaine époque aurait pu difficilement être reprise par Griboêdov dans une seconde œuvre ; il avait épuisé d'un coup son sujet, tout renouvellement n'eût été qu'une redite [1] ». Griboêdov n'en avait-il pas conscience, puisqu'après l'œuvre à quoi il avait consacré dix ans de pensée et de travail, il se tourna vers un genre tout différent ? Son imagination déserte la Russie, subit elle aussi la fascination de l'Orient et, sous l'influence de Shakespeare, élabore en la *Nuit géorgienne* un sombre drame de passion, où les violences, le sang versé, les morts justicières, le décor sauvage n'ont rien de commun avec les réalités moscovites ou russes ; exemple de l'emprise des lieux sur l'écrivain, après le milieu. On peut estimer aussi que, pourvu d'un important emploi officiel [2], Griboêdov se fût senti moins libre pour continuer le procès de ses pairs, de ses collègues et du régime.

Sa gloire impérissable reste d'avoir repris avec une vigueur singulière, stimulée par l'agitation des esprits contemporains, un thème déjà familier à la comédie nationale : le conflit entre deux tendances également convaincues, de l'avoir dramatisé dans un contraste émouvant ou comique du héros et de son

1. Dans Zélinski (*Kritutcheskiĭ kommentarii k sotchinéniiam A. N. Ostrovskago*, t. I, Moscou, 1894, p. 72). Cf. Pypine, t. IV, p. 501.
2. Il avait été nommé en 1828 ministre plénipotentiaire à Téhéran.

entourage ; d'avoir usé de la satire comme ses devanciers, mais avec plus de talent et d'aptitude à faire penser ; d'avoir tiré de son propre fonds, en regardant notre Molière, un symbole plus vivant et plus vrai que les Pravdine et les Priamikov. Faut-il nommer la vertu comique, qui agit tantôt par une sorte de lyrisme invectif, tantôt par une ironie coupante, à l'emporte-pièce, avec une pointe d'impertinence gamine ? cette langue nerveuse, d'une sobre et chaude couleur, que nul écrivain de théâtre n'a depuis égalée, tant de vers enfin d'une frappe si pure, que Pouchkine dès le premier jour leur prédisait l'immortalité du proverbe [1] ? Un Russe cultivé sait par cœur la moitié du *Mal de trop d'esprit.* On notera, pour mémoire, que Griboêdov eut à subir de la censure des vexations sans nombre, dut, pour calmer sa susceptibilité ombrageuse et satisfaire ses puériles exigences, remanier son œuvre, fut maintes fois sur le point d'abandonner ou de détruire son travail, n'obtint jamais la permission de le faire jouer sur un théâtre [2] ; et que cette joie si douce, à laquelle il avait consenti tant de sacrifices mortifiants, lui fut refusée toute sa vie [3]. La première édition, incomplète et mutilée, de *Goré ot ouma*, achevé en 1823, est de 1833 ; la première représentation eut lieu en 1831, à Saint-Pétersbourg et à Moscou [4] ; de cette

1. *Polnoé sobranié sotchinénı...* Saint-Pétersbourg, 1903, t. VII, p. 153. Voir l'appréciation de Bestoujev dans *Polarnaïa Zvêsda*, 1825.

2. Pendant que Griboêdov faisait des démarches à Saint-Pétersbourg pour obtenir le visa de la censure, on répandit à Moscou le bruit que la pièce offensait l'honneur des Moscovites. Kokochkine, directeur des théâtres impériaux de la seconde capitale, propre adapteur du *Misanthrope* (v. p. 108 n. 4) représenta au prince Golitsyne, gouverneur général, que le *Mal de trop d'esprit* était un vrai pamphlet contre Moscou. La dénonciation passa à Saint-Pétersbourg : idées subversives, mécontentement de la noblesse. Comme les élèves de l'Ecole théâtrale de Saint-Pétersbourg, au grand plaisir de Griboêdov, avaient déjà étudié les rôles de la comédie, le comte Miloradovitch, gouverneur général, rival et ennemi de l'auteur, interdit la représentation, la veille même du jour où elle devait avoir lieu.

3. Une seule fois, en 1827, passant à Erivan, il assista à une représentation, donnée par les officiers.

4. 26 janvier, 27 novembre, sans le troisième acte (joué quelquefois à part sous le titre d'*Un bal moscovite)*, et en général avec de graves lacunes. Le texte intégral ne parut à la scène qu'en 1869 : une attente d'environ un demi-siècle.

œuvre dont les copies manuscrites pullulèrent, l'original authentique est retrouvé depuis quelques années seulement [1]. Le talent ne suffisait pas en Russie pour être auteur dramatique : il fallait encore du courage.

1. Il a été acheté en 1903 à la fille de Bégitchev par le Musée historique de Moscou.

CHAPITRE VIII

GOGOL

De Griboêdov à Gogol. — Gogol : Le *Réviseur* (1836). Qualités et lacunes : satire des mœurs administratives ; partialité. — Le *Mariage* (1841-42). Ebauche de peinture de mœurs. — La *poétique* de Gogol : *Sortie de théâtre après la représentation d'une nouvelle comédie* (1842) : vérité, amertume, comique.

Malgré son originalité et son prodigieux succès qu'attestent près de quarante mille manuscrits en son temps, le *Mal de trop d'esprit* demeura sans influence sur le théâtre. Son apparition tardive à la scène le découronnait d'un précieux attrait. « Le drame ne vit qu'à la scène », dit Gogol ; « sans elle il est comme une âme sans corps ». De plus, né au fort de la querelle entre classiques et romantiques, il souleva des critiques dans les deux camps ; plus voisin pourtant du goût classique, il choque un Dmitriev, sans contenter Pouchkine [1]. Enfin la répression terrible du mouvement décembriste fermait brutalement la bouche à la pensée libre, éloignait les auteurs des pièces à tendances politiques pour les ramener aux sujets inoffensifs *(névinnyié sioujéty)*. C'est le temps du « nationalisme officiel », fondé sur ce principe, que la Russie est un Etat à part avec ses traditions et ses besoins propres, auquel il est mauvais de vouloir imposer les formes et les idées gouvernementales du reste de l'Europe : au contraire, la réaction vigoureuse contre l'Occident est la loi de son salut et de son développement. Le principe une fois proclamé, tout y fut ramené militairement. Pour soustraire la jeunesse à une pernicieuse contagion, il fut défendu d'aller étudier aux universités étrangères, sauf autorisations spéciales et rares ; des

1. T. VII (Ed. 1903), p. 154.

entraves furent mises à la liberté des voyages et des séjours à l'extérieur par la limitation et la vérification du passe-port. Dans les écoles, l'étude de la langue, de la littérature et de l'histoire officielle russe prit une importance prédominante, que perdirent les langues et les littératures étrangères ; l'enseignement de l'histoire moderne et de l'économie politique fut interdit dans les universités, celui de la philosophie, c'est-à-dire de la philosophie allemande, fut étroitement surveillé ou parfois supprimé. Une censure impitoyable contrôla les œuvres, rendit impossible, dans les livres et les *journaux*, la discussion des questions politiques et sociales. La littérature relevait de la police. Obligée d'éviter, par prudence ou par peur, tout ce qui touchait au gouvernement et à l'administration, elle se réfugia dans le culte de l'art pur ; la critique se confina dans des appréciations toutes formelles, des questions vaines de règles, de mots ; les revues, ce qu'on appelle la *publicistique* et la *journalistique*, à part le *Télégraphe*, de Polévoï, et le *Télescope*, de Nadejdine, est dépourvu d'intérêt. La tendance conservatrice et l'esprit officiel dominaient à Saint-Pétersbourg : Moscou, qui devait être, dans les années 40 et 50 le foyer du slavophilisme, rassembla d'abord les esprits plus enclins à l'opposition, opposition à vrai dire peu dangereuse, puisqu'elle se bornait à défendre les romantiques français et russes contre les partisans attardés du classicisme, et en particulier Pouchkine contre d'obscurs détracteurs.

Mais du sein même de cette oppression une tendance féconde devait naître, et bientôt une école nouvelle. Le système de gouvernement, en paralysant les libres mouvements de la pensée, engendrait l'indifference, puis le scepticisme, et par contre-coup un esprit de critique qui devait un jour ou l'autre s'exercer sur les principes et les vices de ce système. Le reploiement forcé de la Russie intelligente sur elle-même menait, par une heureuse conséquence, à l'observation plus attentive des réalités nationales. En même temps la littérature perd son carctère aristocratique : elle n'est plus réservée ou bornée à une élite de gens « nés » , dont les œuvres, l'esprit

reflètent toujours plus ou moins l'éducation, les goûts, la vie du grand monde. On voit apparaître des écrivains de moyenne et même d'humble condition, qui devront à leur origine, à leur formation première hors des cercles et des polémiques d'écoles, un accent de terroir, un don de fraîcheur et de vision objective. Et comme il y a encore un abîme entre les intérêts et le degré de culture des hautes classes et le peuple, le réalisme, la tendance « naturelle », qui théoriquement n'est pas liée aux distinctions sociales, a commencé en fait avec la représentation du peuple et des mœurs populaires. Cela d'ailleurs ne s'est pas dégagé du premier coup et d'une manière uniforme : l'empreinte romantique, l'inspiration étrangère se retrouvent ; mais dans le roman des années 30, les sujets tirés de l'histoire ou de la vie russe se multiplient, avec une recherche visible de vérité documentaire [1].

Parmi cette lente et parfois confuse évolution, le théâtre ne cesse pas d'être en faveur auprès du public : malgré la vogue croissante du roman et de la nouvelle, il confère une gloire enviée, déchaîne de violents enthousiasmes. Bêlinski, jeune, le célèbre sur un ton lyrique : « Qui n'aime le théâtre, qui ne voit en lui une des plus vives jouissances de la vie ? quel cœur n'est remué par le doux pressentiment du plaisir prochain, à l'annonce du bénéfice d'un artiste en renom ou de la représentation d'une œuvre de grand poète [2] ? » Tout le ravit : le « majestueux temple grec », le mouvement des calèches et des *drojki*, cette foule empressée où se confondent les âges, les sexes, les conditions. Et quelle tenue ! Se rappelant les plaintes de Soumarokov contre les spectateurs mal élevés qui troublaient le spectacle [3], Bêlinski constate avec fierté qu'après un demi-siècle d'éducation le public non de la capitale seulement, mais de la dernière ville de district échappe à ces reproches, comprend Shakespeare, préfère ses drames à toutes autres

1. Voir Pypine, *Istoritcheskié otcherki. Kharakteristiki litératournykh mnêni ot* 20 *do* 50 *godov.* Saint-Pétersbourg, 1890.

2. Bêlinski, t. III (édit. Vengérov), 259, *Moskovski téatr*, p. 329-335.

3. Voir p. 46, n. 2.

productions. « Le public actuel ne connaît plus Soumarokov que par ouï-dire ou par souvenir, et dormirait profondément aux belles « tragédies » d'Ozérov [1], si profondément, que seul le nom magique de Shakespeare le pourrait réveiller. Quel progrès ! En Russie, on aime le théâtre, on l'aime passionnément ».

Pourtant dans cette mêlée de genres, de doctrines, de tendances qui entre 1830 et 1840 met aux prises les derniers classiques avec les romantiques, bientôt les romantiques eux-mêmes avec les *narodniki* (écrivains d'inspiration nationale et populaire), oppose slavophiles et occidentalistes, Saint-Pétersbourg et Moscou, l'école de la tradition et l'école « naturelle », — le théâtre et en particulier la comédie ne cherchent guère de chemins nouveaux [2]. La tragédie et le drame, avec Koukolnik [3] représentent le patriotisme officiel et, en art, la fausse noblesse, alors que Shakespeare fait rêver d'un autre idéal. Le vaudeville [4], adapté du français ou traité en

1. 1770-1816. Ses *Iaropolk et Oleg* (1798), *Œdipe à Athènes* (1804), *Fingal* (1805), *Dmitri Donskoï* (1807), *Polyxène* (1809) sont depuis longtemps oubliés.

2. Un ordre de l'Empereur, en date du 13 novembre 1828, enjoignait de « récompenser les auteurs ou traducteurs de pièces de théâtre et opéras, quand ceux-ci seraient admis à représentations sur les théâtres impériaux ». Il comportait soit une somme fixe, soit un tant pour cent sur la recette brute ; les pièces en vers étaient payées à un taux plus élevé. C'était une prime aux ouvrages versifiés — et bien intentionnés. Ce système demeura en vigueur jusqu'à l'abolition du monopole des théâtres impériaux (1882).

3. 1809-1868. Ses meilleures œuvres dramatiques ou les plus applaudies en leur temps sont : *La Main du Très-Haut a sauvé la patrie*, drame (1834) ; *le Lieutenant-général Patkul*, tragédie.

4. Le genre est passé de bonne heure en Russie avec son nom, ses formes, son répertoire et presque tous ses caractères. Après Chakhovskoï, qui s'y exerça un des premiers *(Lomonosov ou le conscrit poète, Le Cosaque poète)* les auteurs les plus féconds, les plus habiles, et les plus goûtés furent : Khmélnitski *(Les folies grecques ou Iphigénie en Tauride*, parodie-vaudeville, *On n'échappe pas à sa destinée, le Bavard*, etc.) ; Pisarev (1803-1828) *(Voyage à Cronstadt, Le professeur et l'élève*, l'*Intrigant* ; *Quinze ans à Paris ou tous les amis ne se ressemblent pas)* ; plus tard F. Koni, P. Fédorov, P.-A. Karatygine. Le jeu à effets, les travestis séduisaient acteurs et actrices. Traité en forme de satire légère des ridicules et modes contemporains, *(Châteaux en Espagne* de Khmélnitski), de peinture de caractères généraux (le *Bavard*, l'*Intrigant)*, de faits-divers ou d'anecdotes dramatisés *(Voyage à Cronstadt)*, de féerie (*Le Nez magique*, opéra-vaudeville de Pisarev) il se prête parfois à la

couleur russe, semble limiter les ambitions et les besoins du comique ; les auteurs s'immobilisent dans les sujets et les effets traditionnels, et si une pièce comme les *Mécontents (Nédovolnyé)* de Zagoskine fait salle comble, ce n'est pas pour quelque hardiesse de protestations, mais pour un amusant défilé de méconnus, de vaniteux et d'ambitieux.

Comme critique, Polévoï formulait dans sa revue le *Télégraphe de Moscou* [1] de judicieuses protestations contre l'aveugle imitation des modèles étrangers : « Empruntant tout aux Français, nous avons introduit sur notre scène le drame avec toutes ses monstruosités ; nous arrangeons le vaudeville, cet enfant de la gaîté française, tout comme nous habillons les Cléantes, les Dorantes en Pravosoudnyé et Zdravomyslovyé ». En revanche il loue sans réserve les pièces où se révèle un art de peindre vivement la réalité russe, « d'après nature » : ainsi reconnaît-il des mérites aux comédies du petit-russien Kvitka-Osnovianenko [2]. Lui-même, outre ses drames, avait écrit quelques comédies : dans l'une, *Père et fermier, fille et ferme* (1842-43), il met en scène un millionnaire, hier cabaretier, enrichi dans les fermes de l'eau-de-vie, entouré d'une bande d'artistes faméliques, d'aigrefins, de « commissionnaires », qui font le siège de ses écus et de sa fille. Le parvenu d'argent, on le reverra dans la *bytovaïa comédïa*. La pièce, malgré des défauts de composition, ses longueurs, eut un très vif succès auprès du public : elle le devait à la vérité vivante, directe, des mœurs et des personnages. Mais en dépit de cette heureuse rencontre et de saines idées, Polévoï était trop engagé dans la mêlée des écoles, trop épris lui-même des chefs-d'œuvre étrangers, trop dispersé entre ses multiples

polémique littéraire, et — par allusions voilées — à la critique sociale. Mais son fonds perpétuel et monotone — lutte d'amoureux contre des obstacles, dont ils finissent toujours par triompher, — son insuffisance de matière et d'expression nationales ont provoqué de justes critiques (Bêlinski, Gogol), sans ruiner d'ailleurs sa popularité. Voir Bêlinski (Ed. Vengérov), t. VI-IX ; Warneke, t. II, p. 72-102.

1. Elle parut de 1824 à 1834.

2. 1778-1843. Voir ci-dessous, p. 125, n. 3.

tâches : il n'a apporté qu'un vœu et une sommaire ébauche.

Tandis que les clairvoyants de la critique ne veulent reconnaître d'autre exemplaire de la tragédie ou plutôt du drame russe que *Boris Godounov* de Pouchkine, une heureuse fortune permit que le petit-russien Gogol [1] (dont les *Soirées à la ferme près de Dikanka (Vetchéra na khoutorê bliz Dikanki)* (1831-32) et maintes nouvelles ou récits venaient en quelques années (1832-1835) de rouvrir une source cachée, de ramener dans la littérature narrative, sans exemple ni influence d'école, le naturel et la vie, la sincérité ironique ou attendrie), libérât en même temps le théâtre de mœurs de tout élément artificiel et de toute inspiration étrangère.

Pour la quantité, l'œuvre de Gogol peut paraître modeste : le *Réviseur (Révizor)* ; le *Mariage (Jénitba)* et quelques scènes et esquisses : les *Joueurs (Igroki)*, l'*Office (Lakéïskaïa)*, *Matinée d'homme d'affaires (Outro dêlovogo tchélovêka)*. Mais Gogol nourrissait en lui-même, si l'on peut dire, un répertoire singulièrement plus riche. La scène fut son rêve, caressé de bonne heure, longtemps poursuivi, dont les œuvres, les ébauches, les théories nous rendent une image incomplète et mutilée ; il a surtout pressenti, réclamé, il eût pu même, en écoutant la lecture d'*Entre siens on s'arrangera* [2], saluer cette vraie comédie de mœurs, qui était son vœu et l'attente de la critique.

Les accointances de Gogol avec le théâtre datent de sa jeunesse : les spectacles organisés au lycée de Nêjine [3], peut-être aussi l'exemple paternel [4] développèrent en lui le goût dramatique. Dans des lettres à sa mère [5], il parle avec enthousiasme de ces divertissements d'amateurs, qui égayaient de

1. 1809-1852.

2. D'Ostrovski (1850).

3. Ville de district du gouvernement de Tchernigov. Le lycée est actuellement un Institut historico-philologique, sorte d'Ecole normale pour les futurs professeurs des gymnases.

4. Vasili Afanasiévitch avait composé plusieurs comédies en petit-russien, qu'on jouait sur les théâtres des propriétaires-nobles du voisinage. Il était, paraît-il, habile metteur en scène.

5. Février 1827.

temps à autre la vie scolaire. A la semaine grasse de 1827, on joua Molière, Florian, Kotzebue, Fonvizine, Kniajnine, Pisarev [1]. Le *Mineur* surtout était fort bien interprété : Gogol y tenait le rôle de Madame Prostakova ; il faisait merveille encore dans celui de la *niania* Vasilisa de la *Leçon aux filles* ; ailleurs, d'un vieillard cacochyme. Ce don du comique extérieur, cet art du grime, dans des personnages à forte couleur indigène, dessine presque une vocation. Gogol racontait ces spectacles à son père, lui demandait parfois conseil. A Saint-Pétersbourg, il forma, entre autres projets, celui d'entrer à la scène, mais échoua à l'épreuve de déclamation. Ecrivant à sa mère de lui envoyer des descriptions de coutumes petites-russiennes. des chansons populaires. il ajoutait : « Je vous prie de m'expédier encore les deux petites comédies petites-russiennes de papa ». Dès 1831, tout en travaillant à ses nouvelles, en préparant — si peu — ses leçons pour l'Institut Patriotique, il bâtit les *scenariums* de pièces futures, avec une netteté, une maturité de vues sur son art, qui étonnaient S. T. Aksakov, lors du passage de Gogol à Moscou. Aksakov, à un éloge restrictif de Zagoskine, objectait qu'il n'y avait pas de sujets à traiter, la vie étant si plate, si monotone : « C'est une erreur », répond Gogol : « le comisme est partout caché ; nous vivons au milieu de lui sans le voir ; mais si l'artiste l'amène à l'art sous la forme scénique, alors il nous fera rire à gorge déployée et nous nous étonnerons de ne pas l'avoir encore remarqué ». « Ces derniers mots, ajoute Aksakov, me donnèrent à penser que la comédie intéressait déjà beaucoup Gogol ». A la fin de cette même année 1832 [2], Pletnev écrit à Joukovski alors en Suisse : « Gogol n'a que la comédie en tête ; j'attends de lui en ce genre une perfection extraordinaire. Dans ses récits j'ai toujours été frappé des passages dramatiques ». Quelques mois plus tard Gogol avoue à Pogodine qu'il est « fou de comédie », mais que la crainte des rigueurs

1. Les œuvres de Klouchine, de Vérevkine, de Plavilchtchikov (joué encore à Moscou en 1850) figuraient également au répertoire du Lycée.
2. 8 décembre 1832.

censurales l'arrête : « Il ne me reste plus qu'à imaginer le sujet le plus innocent, dont un kvartalny [1] même ne pourrait prendre ombrage. Mais qu'est-ce que la comédie sans vérité et sans raillerie ? Veux-je me mettre à l'histoire, devant moi la scène s'agite, les applaudissements retentissent, les museaux se tendent hors des loges, du paradis, des fauteuils, et montrent les dents, au diable l'histoire [2] ! » De ces années 1832 et 1833 datent des ébauches détruites (comme *Vladimir de 3e classe* dont les personnages reparaîtront dans *Matinée d'homme occupé*, *Un procès*, *Fragment* et peut-être l'*Office)*, l'esquisse du *Mariage* (achevé seulement en 1842) où ne passe pas encore Podkolesine, le héros d'une nouvelle inachevée.

Le répertoire contemporain était loin de le satisfaire. « Que jouait-on alors à la scène ? » écrit-il. « Le mélodrame et le vaudevulle, éloignés du naturel, pleins d'incohérence et de discordances ». Au mélodrame il reproche surtout son pathétique brutal et grossier. Il passe condamnation sur le vaudeville français, joué d'original sur la scène française de Saint-Pétersbourg par des acteurs français. Une adaptation de cette « bagatelle légère et insipide « et « jouée par des acteurs russes, qui n'ont pas vu la société française », le choque déjà davantage. Le vaudeville proprement « russe » lui semble un plaisant contresens, un effort déraisonnable et vain pour singer les grâces étrangères : « Quel serait l'effet maintenant, si un type vraiment russe, même un peu fruste encore et marqué fortement du caractère national, s'essayait, avec son épaisse silhouette, à imiter le glissement de pieds d'un petit-maître ? si notre marchand gros et gras, avec une large barbe, mais malin et sensé, voulait, lui qui n'a jamais connu que la lourde botte, chausser une bottine étroite et mettre des bas à jour, ou — mieux encore — allait, avec une chaussure de chaque sorte, figurer dans le premier couple d'un quadrille français ? » Sans chicaner sur l'injustice, fréquente en Russie, envers l'esprit français sous toutes ses formes, on retiendra seulement

1. Commissaire de police qui a la surveillance d'un quartier *(kvartal)*.
2. 20 février 1833.

le conseil opportun de ne pas mêler des choses disparates, de ne pas faire du « français de Nijni-Novgorod », d'orienter l'art vers un nationalisme réaliste.

Le *Réviseur* est le fruit de deux années de méditation : car Gogol travaillait très lentement, multipliait les retouches, laissait le manuscrit dormir des mois, parfois des années, remaniait le texte imprimé ; il condensait, éliminant tout trait qui lui paraissait sentir le vaudeville ; il acceptait volontiers d'acteurs expérimentés des indications scéniques ou psychologiques. Il jugeait cette lenteur obligatoire pour l'écrivain respectueux de son art. Ici, pas plus que dans les *Soirées*, le *Manteau*, *Mirgorod*, la tradition, les modèles français ou étrangers n'ont d'autorité : la nature, la vie et sa grise banalité, voilà le guide d'où Gogol ne détache ni ses yeux ni son observation ; de là seulement il tire le comique. L'insurmontable antipathie que lui inspirait dès sa jeunesse son camarade du Lycée, Koukolnik, devenu plus tard l'apôtre du drame patriotique, guindé et faux, donne l'exacte mesure de son attachement et de sa soumission à la réalité.

« Quelles riches espérances sont concentrées sur Gogol ! C'est assez de sa plume créatrice pour fonder le théâtre national », écrit Bêlinski au sortir d'une représentation du *Réviseur* [1]. Cet éloge est-il mérité ? Rien de plus menu, on le sait, que le sujet apparent de cette comédie : la fausse nouvelle qu'un « réviseur » [2] arrive dans une ville ; le jeune Khlestakov, voyageur de passage, pris pour le redoutable personnage et jouant ce rôle d'abord sans y rien comprendre, puis avec une conviction amusée et assez longtemps pour emplir ses poches sans éveiller de soupçons, disparaissant enfin à la stupéfaction de tous les tchinovniks, l'instant avant qu'un gendarme annonce la venue du vrai « réviseur ». Ce quiproquo, authentique paraît-il [3], d'ailleurs vraisemblable, ne se prolonge que par la

1. Bêlinski, (Ed. Vengérov), t. III, p. 335.
2. Inspecteur en tournée, contrôleur administratif et financier.
3. « L'idée du *Révizor* lui appartient aussi », dit Gogol en parlant de Pouchkine *(Avtorskaïa ispovêd,* p. 274, t. V, des Œuvres). Pouchkine aurait, paraît-

volonté de l'auteur ; c'est le fil ténu auquel pendent les bonshommes de la comédie. Le vrai sujet, c'est le fidèle tableau des mœurs administratives dans une ville provinciale, où se perpétuent religieusement les pratiques du bon vieux temps, où chaque fonctionnaire « vit de sa charge », c'est-à-dire malverse sans scrupules, où le tchine seul règle le quantum de la prise [1]. Khlestakov, ce jeune *menteur* qui arrive de la capitale, amusant par lui-même, sert principalement à provoquer les vilains examens de conscience, les défilés apeurés, à confesser devant le public des âmes bureaucratiques.

Moins vigoureux de pensée que *Goré ot ouma*, *Révizor* le surpasse en exactitude réaliste. Nous ne sommes plus dans le monde fermé de la *znat* [2], à laquelle appartiennent Famousov et ses hôtes. Ces chefs d'administrations provinciales qui arrondissent leurs appointements par un savant régime d'extorsions, dont ils n'envisagent pas l'immoralité, mais seulement les risques — atténués du reste par la rareté et l'éloignement du contrôle, — sont déjà plus largement représentatifs ; ils apportent à la scène une image plus étendue de la vie russe. En outre, leur charge, leurs bénéfices illicites les mettent en constants rapports avec les administrés ; par là le peuple des victimes, taillables à merci, participe à l'action, — marchands cossus, simples femmes d'artisans ou de soldats. Ainsi, avec le

il, eu la même aventure, lorsqu'il recueillait sur place des matériaux pour son histoire de la révolte de Pougatchev. Il est aujourd'hui connu que nombre des cas dont parlent Khlestakov lui-même ou d'autres personnages de la pièce ont été imprimés dans des *journaux* du XVIIIe siècle, ou recueillis, dans la suite, de la bouche du peuple, au milieu duquel vivaient ces fonctionnaires. Plus tard, on a voulu reconnaître dans *Révizor* une imitation d'une œuvre antérieure, l'*Arrivant de la capitale* (*Priêzji iz stolitsy*), comédie de Kvitka-Osnovianenko, écrite en 1827, imprimée en 1840 dans *Pantéon rousskago i vsêkh évropéiskikh téatrov*, n° 3. Gogol disait à S. Aksakov qu'il connaissait la pièce par ouï-dire, mais ne l'avait pas lue. Les différences dans la conception, le resserrement du sujet, dans le comique et la langue, laisseraient en tout cas intacte l'originalité et la supériorité de Gogol. Enfin, il existe une pièce jusqu'alors inédite, *Révizor*, comédie en cinq actes, en vers, tirée de la vie sibérienne, œuvre de Joukov (1796), avec laquelle l'œuvre de Gogol offrirait de curieuses ressemblances. (Warneke, t. II, p. 231-232, 247-250).

1. *Révizor*, I, 4.
2. L'aristocratie, le grand monde.

roman et la nouvelle, la comédie rejoint progressivement les réalités nationales, sans interposition de formes ou d'inspirations étrangères. Tout est russe jusqu'à la racine ; les personnages avec leurs noms réjouissants, les traits de mœurs, les objets, le tour d'esprit, la langue « d'une vérité inimitable [1] », dit Bêlinski. Quant au comique, il fuse tout le long de la pièce en situations, en attitudes, en mots : telle la scène initiale, où chacun avoue ses peccadilles ; — la stratégie du gouverneur jouant au plus fin avec Khlestakov, prenant ses plus insignifiants propos pour des embûches ou des desseins profonds ; les autres fonctionnaires, à la suite de leur chef, tirant les paroles du faux réviseur dans le sens de leur préoccupation angoissante ; — l'imperturbable aplomb de Khlestakov ; — le défilé des prévaricateurs trop heureux d'acheter discrètement par quelques billets de banque le silence de cet étrange inspecteur ; — leurs platitudes jalouses ; — la rivalité de Madame la Gouvernante et de sa fille, ambitieuses de subjuguer cet élégant de Saint-Pétersbourg ; — l'esclandre du mariage manqué ; — le coup de massue final ; — et tant de mots qui ont fait fortune. Pièce bien conduite au surplus ; l'action s'enferme entre deux coups de théâtre (l'arrivée du faux et l'annonce du vrai réviseur) et se déroule avec aisance jusqu'aux révélations du *potchmeister*, fidèle à ses habitudes d'indiscrétion épistolaire ; le dénoûment est ainsi justifié et préparé de loin [2]. Enfin un souci d'exactitude scénique [3], dont les minutieuses indications et jusqu'aux amusants dessins de Gogol établiraient la preuve [4] ; le tout servi par des interprètes comme Chtchepkine, Sosnitski, Potantchikov, Motchalov, Jivo-

1. En parlant des marchands qui figurent à la scène 10 de l'acte IV (Éd. Vengérov, t. II, article sur *Goré ot ouma)*.

2. Il ne doit donc rien à celui du *Misanthrope* de Molière, à qui un historien de la littérature russe, Waliszewski, *(Littérature russe*, p. 258) veut qu'il soit directement emprunté.

3. Voir *Avertissement pour ceux qui voudraient jouer comme il convient « Révizor » (Prédouvêdomlénié dlia têkh, kotoryé projélali by sygrat, kak slêdouet, « Révizora »*. (t. III, p. 291-301).

4. Voir t. III, entre pages 284 et 285.

kini. Voilà de quoi justifier en son temps le succès inouï du *Révizor* [1].

Peut-on soutenir néanmoins que ce chef-d'œuvre réponde à la définition et aux exigences du vrai théâtre de mœurs ? N'est-il pas étroit encore de base ? Quel qu'en soit l'intérêt social, cette peinture de la corruption administrative ne montre en pleine lumière que les corrupteurs ; c'est de la Russie officielle, avec quelques scènes d'intérieur et quelques figures épisodiques, du Kapnist élargi, avec moins d'amertume, plus de vive gaîté, propre à réjouir longtemps comme d'une revanche un public russe, tant que durera l'insuffisance de probité administrative. Un groupe de tchinovniks d'une ville de district exprime-t-il beaucoup mieux le monde russe qu'une coterie aristocratique de Moscou ? A se restreindre ainsi, l'observation peut gagner en intensité, en relief, mais risque de prendre un pli professionnel ; elle renvoie une image corporative et non nationale.

De plus cette vision prétendue objective, ce comique naïf ne doivent pas donner le change sur le dessein satirique de Gogol [2] ; si détaché qu'il paraisse de ses personnages, son indifférence à leurs jolis trafics révèle en son genre un plus délibéré pessimisme que les emportements ou l'ironie d'un Tchatski [3]. L'absence de toute trace d'honnête homme donne à la pièce un caractère de négation complète [4] ; une fois posé

1. A la première (19 avril 1836), le public de Saint-Pétersbourg, indécis, crut assister à une farce ; le suffrage de l'empereur l'entraîna. A Moscou les exemplaires du *Révizor* étaient lus et relus, appris par cœur, passaient de main en main, tournaient en proverbes ; les noms des personngaes devenaient vite aussi familiers et vivants que les Prostakov, les Famousov, les Tchatski : et cela longtemps avant la représentation. (Warneke, t. II, p. 233, 236.) Le succès se dessina dès les premières représentations, et alla sans cesse croissant.

2. « Dans le *Révizor* je décidai de rassembler en un seul tas tous le mauvais que je connaissais alors en Russie, toutes les injustices qui se commettent dans les places et dans les cas, où l'on exige de l'homme avant tout de la justice, et de me moquer de tout en une fois... » (*Avtorskaïa ispovêd*, p. 274).

3. « Mais cela, comme on sait, produisit une sorte d'effroi. A travers le rire, qui ne s'était jamais déployé en moi avec une telle force, le lecteur perçut de la tristesse... » (*Id.*, *ibid.*)

4. Gogol s'en est expliqué — avec quelque embarras — dans la *Sortie de théâtre*.

le postulat d'improbité, actes, paroles, gestes, pensées en découlent avec une immuable logique, que nuance seulement la variété des grades et des fonctions. Et par là s'insinue la partialité, l'*odnostoronnost* [1]. Or la vie est autre : elle a parfois cet illogisme, — d'où les écrivains de théâtre ont tiré trop d'effets faciles, — d'égarer quelques gens de bien parmi les fripons.

Enfin, outre le parti pris, le *Réviseur* n'échappe guère à une monotonie dont les ressources d'invention psychologique réussissent malaisément, pour d'autres que les Russes, à sauver l'impression : le défilé qui remplit une bonne partie de l'acte IV rappelle un peu, malgré l'unité d'objet, la pièce à tiroir. La franchise du comique, son effet sûr rachètent ses procédés parfois un peu gros, voisins de la farce ; mais l'élément proprement dramatique fait défaut : hors la peur chez les fonctionnaires, l'intrigue est réduite à cette courte espérance de mariage, à quoi se prête Kklestakov, et dont le *gorodnitchi* espère lustre et sécurité pour les siens comme pour lui. Les personnages féminins sont faiblement traités : si Bêlinski loue avec raison Gogol [2], comme Gogol s'en félicite lui-même, d'avoir délaissé le ressort banal de l'amour [3], ce n'est que juste réaction contre les formes conventionnelles de sentimentalité dont le répertoire contemporain abusait à satiété. Mais la passion elle-même, ses mensonges et ses sincérités, les crises qu'elle noue et dénoue, cela est pourtant dans la vie : on le chercherait vainement dans Gogol dramaturge. On notera à ce propos que, jusqu'à Ostrovski, l' « amoureuse » n'a rien donné à la comédie russe ; de Fonvizine à Griboêdov, vertueuses ou perfides, les héroïnes sont d'une couleur neutre et uniforme, jusque par ce nom de Sophie qu'elles portent presque toutes, on ne sait pourquoi [4].

Si le *Réviseur* ne dégage pas encore la pleine formule du théâtre de mœurs, les autres essais dramatiques de Gogol en

1. Littéralement : unipartialité, le fait de ne voir qu'un côté des choses.
2. Bêlinski (Ed. Vengérov), t. VIII, p. 387-388.
3. *Sortie de théâtre après la représentation*… (t. III des Œuvres, p. 536).
4. Ce prénom a été fort à la mode en France depuis l'*Emile* de J.-J. Rousseau.

rapprocheront-ils davantage ? Les plus courts *(Matinée d'homme d'affaires, les Joueurs, Fragment, l'Office, Un procès)*, sont à la comédie ce que la nouvelle est au roman ; ils mettent en scène des gens de la bourgeoisie ou du peuple, dont les propos, les idées ne vont ni hors ni au-dessus de leur condition ; c'est le terre à terre de la vie courante, son contenu banal, mais noté avec une sûreté aisée et savoureuse, son parti pris de satire qui en fausse et en rétrécisse l'expression. Le *Mariage*[1] enferme plus de comique, plus de matière aussi. *Evénement absolument invraisemblable*, dit le sous-titre, ce n'est qu'une farce, mais des plus divertissantes, menée d'un train agile qui emporte le fou rire. Podkolesine, le héros, et son ami Kotchkarev sont l'âme de la machine. Le premier, fonctionnaire de tchine honorable, est un célibataire mûrissant, que poussent et retiennent à la fois le désir et la peur du mariage : sa veulerie inconsistante et raisonneuse le rend incapable de toute décision, fait toujours, à l'instant de la conviction, surgir les raisons contraires ; l'excès même de son impuissance à se résoudre, le choc multiple des velléités discordantes, sa docile résignation aux suggestions de son ami lui prêtent, à son insu, une drôlerie irrésistible. Panurge, chez nous, Sganarelle, tel type encore de Labiche ou de Courteline, rappelleraient assez Podkolesine, mais avec moins d'humour et de logique imprévue. Kotchkarev, c'est l'ami envahissant et intéressé, dont les exhortations impérieuses secouent sans répit, tyrannisent la mollesse timorée de Podkolesine ; il l'entraîne chez la jeune fille dont il lui a dicté le choix, évince les rivaux, règle tous les préparatifs au mieux de... ses intérêts. Podkolesine, en habit de noces, touche à l'instant irrévocable, quand, pris d'une terreur folle, que rien ne vient plus contrepeser, il laisse là son monde, et se sauve par la fenêtre. Avec ces incidents et ce dénoûment, on se croirait en pleine bouffonnerie ; pourtant

1. Commencé en 1833, terminé en 1841-42. (Deux actes). Dans la première rédaction, les *Epouseurs (Jénikhi)*, l'action se passe dans le monde des *pomé-chtchiks*, et Podkolesine n'y figure pas ; dans la seconde, elle est transférée dans celui des marchands, et les épouseurs sont des fonctionnaires.

le trait de caractère — l'irrésolution, — est suivi et adroitement appuyé jusque dans la charge. Les épouseurs, rivaux de Podkolesine, jeunes ou vieux, cupides ou pusillanimes, fonctionnaires ou nobles dédorés forment un second groupe, d'un réalisme souligné d'ironie, à la Saltykov. Les personnages de la fille à marier *(névêsta)*, de sa tante, et de la marieuse sont tenus tout près des mœurs indigènes, la marieuse surtout, que Bêlinski appelle « une des plus vivantes et typiques créations de Gogol » [1].

Gogol tend ainsi la main à cette « comédie moyenne » des Klouchine, des Plavilchtchikov, où des épouseurs en mal d'argent convoitaient déjà les filles de marchands ; il reprend le thème, plus fécond à mesure que la noblesse ira s'appauvrissant, et que le *koupetchestvo* croîtra en richesses et en prétentions. Sans admettre, avec un critique, que l'idée fondamentale du *Mariage* est l'opposition du *koupetchestvo* et du *tchinovnitchestvo*, il suffit que cette opposition y soit indiquée ; Kirpitchnikov a raison d'ajouter : « Cette idée n'a été appréciée que beaucoup plus tard, avec le plus grand des disciples de Gogol, Ostrovski [2]. » L'un ouvre, en passant, quelques jours sur la vie et les mœurs marchandes, les idées que les filles s'y font du mariage ; l'autre devait pénétrer au cœur même des mœurs familiales et professionnelles, saisir dans les traditions, les préjugés, les habitudes de classe ou de métier les causes lointaines de ces idées et de ces mœurs.

En somme le *Mariage*, même par sa psychologie poussée à la caricature, amène au naturalisme dramatique. Gogol pouvait tenter la grande comédie : tout ce qu'il a écrit pour le théâtre se rapporte par les dates (1833-1840) à sa maturité croissante. Mais le roman l'attirait davantage : l'invention s'y déploie à l'aise, et avec moins de risques pour l'écrivain ;

1. Bêlinski (Ed. Vengérov), t. VIII, p. 54 : *Rousski téatr v Péterbourgê.* A la première représentation, la pièce fut sifflée : dans leurs comptes-rendus, les critiques lui reprochaient d'être grossière, inexacte, contraire à l'esprit de la belle littérature.

2. Kirpitchnikov, *Otcherki po istorii novoï rousskoï litératoury*, t. I, p. 233, Saint-Pétersbourg, 1896.

tandis que la carrière dramatique n'offre qu'obstacles et mécomptes. Dès 1833, il sentait la difficulté de porter à la scène certains sujets [1] ; son *Révizor* lui suscite des ennuis sans nombre : avant la représentation, les exigences et les chicanes de la censure ; après, sous couleur de défendre l'art avili, l'autorité bafouée, le pouvoir suprême offensé [2] (en la personne du *gorodnitchi* Skvoznik-Dmoukhanovski et consorts !), — les attardés du classicisme [3], les délicats, les bureaucrates inquiets se liguent contre le chef-d'œuvre qui les trouble dans leur médiocrité et leur industrie.

Après les œuvres, c'est dans quelques lettres et surtout dans cette *Sortie de théâtre* [4]... à la fois défense de *Révizor* et testament dramatique, qu'il faut chercher la plus certaine expression des idées de Gogol sur le théâtre de mœurs.

Vérité, « *zlost* » (amertume), comique, voilà les règles fondamentales. L'auteur doit peindre la vie, dégager de ses réalités familières leur comique caché et inconscient, pour le mettre en lumière dans le grossissement de la scène. En réponse au reproche de grossièreté qu'il est censé entendre formuler à la sortie du théâtre, Gogol relève les insuffisances et les artifices de la comédie d'intrigue, où tout gravite autour d'un couple d'amoureux, avec l'inévitable mariage au dénouement : « C'est un nœud au coin d'un mouchoir. » Au contraire, « la

1. Déjà le titre était écrit sur du gros papier blanc : *Vladimir de 3e classe* ; et que de « *zlost* », de rire, de sel !... Mais soudain je me suis arrêté, voyant que ma plume rencontrait tout le temps des passages, que la censure ne laissera passer à aucun prix. Or à quoi bon, si la pièce ne doit pas être jouée ? » (Lettre à Pogodine, 20 fév. 1833.)

2. Les ennemis de Gogol, dit le prince Viazemski, cherchèrent dans son œuvre « une arrière-pensée politique. Beaucoup la prirent pour une manifestation libérale, dans le genre du *Barbier de Séville* » — on notera que même chose avait été dite du *Mal de trop d'esprit*, mais pour le décrier et lui aliéner le pouvoir ; — « les uns s'en réjouirent comme d'une attaque déguisée contre les autorités établies, les autres s'en offensèrent comme d'un attentat public et considéraient presque le malheureux écrivain comme un révolutionnaire dangereux.

3. A Saint-Pétersbourg, Boulgarine et Senkovski. A Moscou Polévoï jugeait sévèrement l'œuvre ; Viazemski la mettait sur la même rang que le *Brigadier*, le *Mineur*, la *Chicane*, le *Mal de trop d'esprit*.

4. *Téatralny raziezd poslè predstavléniia novoi comédii* (1842), t. III, p. 531-568.

comédie doit s'engager d'elle-même, de toute sa masse, dans une grande intrigue générale ; l'intrigue doit embrasser tous les personnages, et non un ou deux, toucher ce qui intéresse plus ou moins tous les personnages agissants. Là chacun est héros [1]. » Voilà pour l'action. L'amour peut avoir sa place, mais s'il est creusé dans sa profondeur dramatique, il tire à lui tout l'intérêt, « l'importance de la comédie sociale disparaît forcément ». La vie contemporaine a des ressorts plus puissants, des passions plus prosaïques. « Tout est changé depuis longtemps dans le monde. Aujourd'hui ce qui noue plus fortement le drame, c'est le désir de se procurer une place lucrative, de briller et d'éclipser autrui à tout prix, de se venger des dédains, des moqueries. Un tchine, une fortune en bon argent, un riche mariage n'ont-ils pas plus d'attrait que l'amour ? [2] » L'objet de la comédie sera-t-il nécessairement bas, et elle-même, dès lors, un genre inférieur ? Au regard des mots, oui ; du sens, non. « Le négatif et le positif ne peuvent-ils concourir au même but ? Est-ce que tous les contours, jusqu'aux plus déliés, de l'âme d'un homme vil et malhonnête ne dessinent pas déjà l'image de l'honnête homme ? Est-ce que toute cette accumulation de bassesses, de manquements aux lois et à la justice ne laisse pas déjà voir clairement ce qu'exigent de nous les lois, le devoir, la justice ? » Et cette *Sortie de théâtre*, qui rappelle la *Critique de l'Ecole des Femmes*, s'achève en une tirade presque lyrique sur le personnage honnête et noble de la pièce : le rire. Telle est en ses grandes lignes la *poétique* de Gogol ; l'âpreté des attaques contre l'œuvre maîtresse qui la réalisa, l'ardeur de la défense en disent assez la nouveauté hardie [3]. Le public tint bon contre les esprits timorés, esclaves de la tradition pseudo-classique, les détenteurs de succès faciles, fabricants ou adaptateurs de vaudevilles ; quand Bêlinski jeta dans le débat le poids de son autorité, l'école naturelle et le *Réviseur* eurent cause gagnée.

1. *Téatralny raziezd*, p. 536-537.
2. *Id.*, *ibid.*
3. Bêlinski (Ed. Vengérov), t. VIII, p. 88-92.

CHAPITRE IX

LA FORMULE DU THÉATRE DE MŒURS

Bêlinski. Ses idées sur le théâtre russe. — Il dégage la formule du complet théâtre de mœurs nationales (1840-1847). — Ostrovski.

En 1840, Bêlinski a fixé sa conception de la comédie : « elle représente de préférence la prose de la vie quotidienne, ses petitesses, ses incidents ;... à sa base il y a un très profond humour ; la vie nous y est montrée telle qu'elle est, pour nous amener à la claire vue de ce qu'elle doit être ». Il voit dans *Révizor* le modèle de cette comédie « artistique » ; il la distingue de la comédie « didactique » — nous dirions à thèse — dont *Goré ot ouma* est le type ; — de la comédie de mœurs satirique, de Fonvizine ; et de la « basse » comédie, qui peut s'élever à l'art par la création des types originaux, repose non sur l'humour, mais sur le joyeux comique : « celle-ci manque encore dans notre littérature [1]. » Mais le répertoire contemporain, grave ou plaisant, les traditions ou adaptations de vaudevilles français et de pièces allemandes, les reprises perpétuelles de Racine ou de Molière, voire de Schiller, les mélodrames de Koukolnik, de Polévoï, de Karatygine, le jettent dans un désenchantement qui croît d'année en année. Le nombre des auteurs, le jeu des acteurs donnent l'illusion de la richesse et de la qualité : les premiers sont des railleurs (kritikany) [2] qui

1. Bêlinski, en 1840, ne connaissait pas encore le *Mariage* de Gogol, qui parut pour la première fois dans la première édition des *Œuvres complètes* (1842, 4. vol.). Voir ce que Bêlinski en dit (Ed. Vengérov), t. VIII, p. 54-57.

2. « Nom trivial et attitude qu'ils se donnent » (= *zouboskaly*, railleurs). (Ed. Vengérov, t. VIII, p. 386, *Rousskaïa litératoura v* 1843 *godou).*

confondent calembour et esprit, prennent pour vrai comique de fades plaisanteries sur les élégants à la mode ou les braves Russes fidèles à la barbe et aux longs cheveux, ou les provinciaux débarqués dans la capitale ; et toujours l'invariable intrigue d'amour. « Vers, romans, nouvelles, tragédies, comédies, vaudevilles, l'amour est partout chez nous. On croirait que dans notre bonne Russie les gens n'ont d'autre occupation que d'aimer et, après maint obstacle surmonté, de se marier, — mais, remarquez-le, toujours d'une manière désintéressée, sans viser dot, situation, place lucrative — et toujours avec une jeune fille idéale, de famille pauvre, mais honnête... L'amoureux banal aux phrases doucéâtres, la jeune fille avec une sentimentalité de *servante endimanchée* (en français dans le texte), le méchant qui veut les séparer, l'oncle raisonneur, voilà les personnages immuables de leurs comédies [1]. » Quant aux interprètes, malgré le talent de quelques-uns, ils se pliaient mal aux exigences de jeu vrai que comportaient des rôles comme ceux de *Révizor* ; au Théâtre Alexandre, aucun Khlestakov ne satisfaisait Gogol.

En 1845-46, Bêlinski enregistre le triomphe définitif de l'école naturelle sur le romantisme épuisé : par elle, en même temps que « la foule » devient l'objet le plus digne d'une enquête attentive, « s'achève décidément la tendance de notre littérature, désireuse de devenir pleinement nationale, russe, originale et indépendante... l'expression et le miroir de la société russe, animée d'un vivant intérêt national [2] ». Bien que cette conception pénétrât toutes les régions de l'art, il restait sans doute des oppositions à réduire, car Bêlinski reprend plusieurs fois sa thèse, réfute les critiques, apporte une justification esthétique, morale, sociale de l'école naturelle. Mais il y a une ombre au tableau, toujours la même. Retraçant une fois de plus à grands traits l'histoire de la comédie, il aboutit à cet aveu découragé : « Les œuvres de Gogol restent comme des monu-

1. Bêlinski (Ed. Vengérov, t. VIII, p. 387-88).
2. *Id.*, (Ed. Pavlenkov, t. IV, p. 233-234).

ments isolés au milieu d'une large steppe de sables, où l'on n'aperçoit ni un arbre ni un brin d'herbe. Il y a eu à vrai dire deux ou trois tentatives, pas absolument infructueuses, mais trop hésitantes [1]. »

Ce n'était pas la matière qui manquait, puisque toute la vie russe, la masse innombrable et vivante offrait un champ presque sans limites ; Bêlinski lui-même avait marqué avec sûreté les points d'où l'observation pourrait embrasser de riches paysages de mœurs. « Nos petits jeunes gens, nos petits dandys, qui ont pour toute science la manie de dire toutes sortes de fadaises en français, deviennent de ridicules et pitoyables anachronismes. Ne voyez-vous pas se développer rapidement et se rapprocher, sous ce rapport, de la classe supérieure, la classe des marchands ? Ah ! croyez-moi : ce n'est pas pour rien qu'ils ont si énergiquement tenu à leurs barbes respectables, larges et épaisses, à leurs caftans aux longues basques, et aux coutumes de leurs aïeux. C'est en eux que s'est le mieux conservée la physionomie russe, qu'ils ne perdront pas après avoir reçu l'instruction ; ils deviendront le type de la *narodnost* [2]. » N'est-ce pas là aussi, entre autres caractères traditionnels, que s'est perpétuée la servitude des femmes et des enfants sous le joug du despotisme familial, dont parle ailleurs le critique ?

Mais où trouver la plus pure expression de ce monde marchand, que ses origines, ses aspirations, ses intérêts, mettent en contact ou en conflit avec les autres classes ? Bêlinski répond : à Moscou. Dans un parallèle mi-plaisant, mi-sérieux des deux capitales, l'aspect extérieur, les mœurs patriarcales

1. Il ajoute un peu plus loin : « Nous avons quelques comédies hautement artistiques, trop peu nombreuses pour constituer un répertoire permanent, si on ne jouait pas autre chose. » *Ibid*, p. 316, 318-319. Les œuvres dramatiques de Pouchkine — sauf *Boris Godounov* — n'ont pas été composées pour la scène ; ce sont plutôt des études, des morceaux, que des pièces ; et Lermontov ne tient au théâtre que par cinq ouvrages dont une « tragédie », les *Espagnols* (1830) et un drame, le *Bal Masqué* (1835).

2. *Id.*, t. I (Ed. Vengérov, p. 395). L'article est inspiré d'un autre esprit ; mais l'indication reste précieuse.

— ce qui ne signifie pas vertueuses, — le goût de la vie large, le nombre des *traktirs*, la prédominance numérique et économique des marchands, le développement industriel, les usines, les manufactures, tout cela fait de Moscou le contraire, l'antipode de Saint-Pétersbourg [1].

Vers le même temps (1846), un modeste employé de bureau, amoureux du théâtre, admirateur de Gogol, peut-être de Bêlinski, mais par-dessus tout observateur, s'essayait à transcrire en forme scénique les mœurs professionnelles et domestiques du *koupetchestvo* moscovite. Or la vieille capitale est le cœur commercial de la Russie ; le monde marchand y détient la puissance économique ; il abondait alors en parvenus, en « bourgeois gentilshommes », et ne manquait pas, paraît-il, d'honnêtes coquins ; en outre, il conservait avec une ténacité jalouse des habitudes de conduite, de tenue extérieure, de langage, de tyrannie familiale, dont la survivance contrastait étrangement avec l'affectation ou la copie des belles manières européennes. Le jeune Ostrovski put s'en instruire à l'aise au Tribunal de commerce, où il « servait », dans la maison paternelle, et près d'amis bons connaisseurs du Zamoskvoretché. Il devina par un sûr instinct, que le comique et le tragique, jusqu'alors séparés dans l'art, s'offraient là réunis dans la vie : et sans autre règle, sans autre artifice que la scrupuleuse et probe imitation de la vie, sans dessein ni arrière-pensée de satire, il apporta au public surpris, — et ravi, — le vrai théâtre « en mœurs russes » réclamé dès 1760 par Loukine, ébauché par Vérevkine, Plavilchtchikov.

1 T. IX (Ed. Vengérov), p. 211-38, *Péterbourg i Moskva* ; Herzen, *Moskva i Péterbourg*. Pouchkine, dans ses *Réflexions de voyage (Mysli na dorogê)*, retrace la vie large, brillante, tapageuse, avec un peu d'excentricité, de l'aristocratie moscovite, à la fin du XVIII[e] et au commencement du XIX[e] siècle ; il oppose à ce passé récent le déclin de la noblesse, son appauvrissement, l'exode à Saint-Pétersbourg, l'abandon et la solitude des vieilles demeures seigneuriales ou pis, leur utilisation vulgaire. « Mais, ajoute-t-il, si Moscou a perdu son éclat aristocratique, elle prospère sous d'autres rapports : l'industrie, puissamment protégée, s'y est ranimée et développée avec une force extraordinaire. Le monde marchand s'enrichit et commence à s'installer dans les palais abandonnés par la noblesse... » (1833).

touché par Chakhovskoï, Polévoï, Gogol, formulé par Bêlinski, réalisé enfin dans *Entre siens on s'arrangera*. Et Gogol, qui en avait interprété à Nêjine les « primitifs », qui l'avait esquissé dans *le Mariage*, aurait pu en saluer l'avènement à cette soirée mémorable chez Pogodine, où Ostrovski lut son premier chef-d'œuvre (3 déc. 1849) [1].

1. J. Patouillet, *Ostrovski et son théâtre de mœurs russes*, liv. I, chap. I.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

Afanasiev (A.), *Rousskié satiritcheskié journaly* 1769-1774 *godov*. Moscou, 1859.

Aïnalov et Rêdine, *Kievski Sofiiski Sobor..., D. V. Aïnalova i E. K. Rêdina (Zapiski Impératorskago rousskago Arkhéologitcheskago Obchtchestva*, t. IV, fasc. 3 et 4, XII, p. 332-359). Saint-Pétersbourg, 1890.

Aksakov (S.), *Raznyiia sotchinéniia*. Moscou, 1858 : *Litératournyia i téatralnyia vospominaniia*.

Arapov (P.). *Lêtopis rousskago téatra*. Saint-Pétersbourg, 1861.

Arsenal (Bibliothèque de l'), ms. 3865. Voir *Mémoire...*

Arséniev (A.), *Slovar pisatéleï sredniago i novavo périodov rousskoï litératoury XVII-XIX vêka* (1700-1825). Saint-Pétersbourg, 1887.

Barsoukov (N.), *Jizn i troudy Pogodina*, 20 vol. Saint-Pétersbourg, 1888-1907.

Bêlinski (V.), *Polnoé sobranié sotchinéni V. G. Bêlinskago, pod rédaktsiéï... S. A. Vengérova*, 9 vol. Saint-Pétersbourg, 1896-1910.

— *Polnoé sobranié sotchinéni V. G. Bêlinskago*. Ed. Pavlenkov, Saint-Pétersbourg, 1896.

Bezsonov (P.), *O vlianii narodnago tvortchestva na dramy Imp. Ekatériny i o tsêlnikh rousskikh pêsniakh, siouda vstavlennikh, Zaria*, 1870, nº 4.

Bouslaev (F.), *Rousskaïa khrestomatia*. Moscou, 1894.

Chachkov (S.), *Istoriia rousskoï jenchtchiny*. Saint-Pétersbourg, 1875.

Chakhovskoï, *Dramatitcheski Vêstnik* (depuis 1808).

Chliapkine (I.), *K istorii rousskago téatra pri Alexêê Mikhaïlovitchê, Journal Ministerstva narodnago prosvêchtchéniia*, 1903, nº 3.

— *Tsarevna Natalia Alexêevna i téatr eïa vréméni*. Saint-Pétersbourg, 1898.

Corvin (Pierre de) (Pierre Nevsky), *Le Théâtre en Russie depuis ses origines jusqu'à nos jours*. Paris, 1890.

Dramatitcheski Slovar, a. 1787.

Duchesne (E.), *Le Domostroï. Traduction et commentaire*. Paris, 1910.

Ekatérina II (Catherine II), *Sotchinéniia Impératritsy Ekatériny II*. T. I, *Dramatitcheskiia sotchinéniia*. Saint-Pétersbourg, 1901.

Essai sur la littérature russe, contenant une liste des gens de lettres qui

se sont distingués depuis le règne de Pierre le Grand... Livourne, MDCCLXXIV.

Famintsyne (A.), *Skomorokhi na Rousi*. Saint-Pétersbourg, 1889.

Fletcher (G.), *La Russie au XVIe siècle, par G. Fletcher, ambassadeur d'Elisabeth d'Angleterre. Avec une introduction, par Charles du Bouzet*. Leipzig et Paris, 1862.

Fomine (A.), *Staroé v novom, Rousskaïa Mysl*, 1893, n° 2.

Fonvizine (D.), *Sotchinéniia, pisma i izbrannyé pérévody D. I. Fonvizina*, etc. Saint-Pétersbourg, 1866.

Galakhov (A.), *Istorii rousskoï slovesntoti, drevnoï i novoï*, 3e édition. Moscou, 1894.

Gazette des Deux-Ponts, 1770 (p. 36).

Gogol, *Sotchinéniia N. V. Gogolia*. 13e édition, 5 vol. Saint-Pétersbourg, 1896.

Gontcharov, *Polnoé sobranié sotchinéni*, 12 vol. Saint-Pétersbourg, 1899.

Gorbounov, *Sotchinéniia I. F. Gorbounova*, 2 vol.

Griboêdov, *Polnoé sobranié sotchinéni A. S. Griboédova*, 2 vol. Saint-Pétersbourg, 1889.

Haller (K.), *Geschichte der russischen Litteratur*. Riga et Dorpat, 1882.

Haumant, *La culture française en Russie* (1700-1900). Paris, 1910.

Herzen, *Moskva i Péterbourg*.

Iartsev (A.), *Osnovânié i osnovatel rousskago téatra (F. G. Volkov)*. Moscou, 1900.

Iazykov (D.), *Stolêtié komédii Kapnista « Iabéda », Rousski Vêstnik*, 1898, août (n° 8).

Izvêstiia otdêléniia rousskago iazyka i slovesnosti Impératorskoï Académii Naouk, t. XII, fasc. 2. Saint-Pétersbourg, 1908.

Jikharev (St.), *Vospominaniia starago téatrala, Otetchestvennyia Zapiski*, 1854, n° 10.

Journal étranger, 1755, avril. Paris.

Kapnist (V.), *Sotchinéniia*. Saint-Pétersbourg, 1849.

Karabanov, *Osnovanié* 1750 *g. rousskago téatra kadétami*. Saint-Pétersbourg, 1849.

Kirpitchnikov (A.), *Otcherki po istorii novoï rousskoï litératoury*. Saint-Pétersbourg, 1896.

— *K voprosou o drevnérousskikh skomorokhakh (Sbornik otdélénia rousskago iazyka i slovesnosti Impératorskoï Académii Naouk)*, t. LII, n° 5, 1891, p. 1-22.

Klioutchevski (V.), « *Nédorosl* » *Fonvizina, opyt istoritcheskago obiasnéniia outchebnoï piésy, Iskousstvo i Naouka*, 1896, n° 1.

Kniajnine (J.), *Sobranié sotchinéni*, 2 vol. Saint-Pétersbourg, 1847.

Kotochikhine, *O Rossii v tsarstvovanié Alexêïa Mikhaïlovitcha, Izdanié Arkhéografitcheskoï kommissii*. Saint-Pétersbourg, 1840.

KRAMAREVA (O.), *Alexandre Sergiéévitch Griboïédov, sa vie, ses œuvres.* Paris, 1907.

KRYLOV (I.), *Polnoé sobranié sotchinéni I. A. Krylova,* 3. vol. Saint-Pétersbourg, 1847, 2e éd. 1859.

LANSON (G.), *Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante.* Paris, 1887.

LEGER (L.), *La littérature russe, notices et extraits.* Paris, 1899.

— *Russes et Slaves.* Deuxième série. Paris.

LEROY-BEAULIEU (A.), *L'Empire des Tsars et les Russes,* 3 vol. Paris, 1897-1897, 4e édition.

LOBODA (A.), *Narodnost v rousskoï mouzykalnoï dramê sto lêt nazad. Tchténiia v obchtchestvê Nestora Lêtopistsa,* XIII, 1899.

LONGINOV (M.), *Rousski téatr v Peterbourgê i v Moskvê* (1749-1774). Saint-Pétersbourg, 1873.

— *O dramatitcheskikh sotchinéniiakh Ekatériny II, Molva,* 1857.

LOUKINE (V.), *Sotchinéniia i pérévody V. Loukina i B. Eltchaninova.* Saint-Pétersbourg, 1868.

Mémoire de M. de Saint-Laurent sur la réception de l'ambassadeur du Grand Duc de Moscovie. Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3865.

MILIOUKOV (P.), *Otcherki po istorii rousskoï koultoury,* 3 vol. Saint-Pétersbourg, 1899-1901.

MIRON, *Roussko-ioujnaïa Paskhalnaïa drama (Kievskaïa Starina,* 1896, juin, juillet).

MOROZOV (P.), *Istoriia rousskago téatra do poloviny XVIII-go stolêtiia.* Saint-Pétersbourg, 1889.

— *Rousski téatr pri Pétrê Vélikom. Ejégodnik Imp. téat.* Saison 1893-1894. *Prilojéniia,* fasc. 1. Saint-Pétersbourg, 1894.

Moskovski Journal, 1791-1792.

Moskovskiia Vêdomosti, 1760, 2 juin.

NÉKRASOV (N.), *Polnoé sobranié stikhotvoréni N. A. Nékrasova,* 2 vol. Saint-Pétersbourg, 1899.

OLÉARIUS, *Relation du voyage d'Adam Oléarius en Moscovie... traduit de l'allemand par A. de Wicquefort.* Paris, MDCLVI.

OSTROVSKI (A.), *Polnoé sobranié sotchinéni A. N. Ostrovskago,* 10 vol. Saint-Pétersbourg, 1903.

Otetchestvennyia Zapiski, 1855, mai.

PAPPADOPOULO et GALLET, *Choix des meilleurs morceaux de la littérature russe. Traduits en français par L. Pappadopoulo et Gallet.* Paris, an IX (1800).

PATOUILLET (J.), *Ostrovski et son théâtre de mœurs russes.* Paris, 1912.

PÉKARSKI (P.), *Naouka i litératoura pri Pétrê Vélikom.* Saint-Pétersbourg, 1862, t. I.

PÉRETTS (V.), *Pamiatniki rousskoï dramy épokhi Pétra Vélikago.* Saint-Pétersbourg, 1903.

— *Koukolni téatr na Rousi. Istoritcheski otcherk.* Saint-Pétersbourg, 1895.

PÉSOTSKI, *Répertoire*, 1842, t. I.

PÉTROV (N.). *Starinny ioujno-rousski téatr i v tchastnosti vertep, Kievskaïa Starina*, 1882, décembre.

PLAVILCHTCHIKOV (P.), *Sotchinéniia Plavilchtchikova*, 4 vol. Saint-Pétersbourg, 1816.

POKROVSKI (V.), *Chtchégoli v satiritcheskoï litératouré XVIII véka, Tchténiia obchtchestva Istorii i Drevnostéï Rossiiskikh*, 1903, n° 3.

POSOCHKOV, *Zavêchtchanié otetcheskoé k synou* (publié par Popov). Moscou, 1873.

POUCHKINE (A.), *Mysli na dorogê.*

PYPINE (A.), *Istoriia rousskoï litératoury*, 4 vol. Saint-Pétersbourg, 1898-1899.

— *Istoritcheskie otcherki. Kharakteristiki litératournykh mnéni ot 20 do 50 godov.* Saint-Pétersbourg, 1890.

— Voir *Ekatérina II.*

RAMBAUD (A.), *Histoire de la Russie*, 3e éd. Paris, 1884.

REINHOLDT (A. von), *Geschichte der russischen Litteratur.* Leipzig, 1886.

Russische Theatralien, 1789.

Sankt Pétersbourgskiia Vêdomosti, 1733, 1739.

SIROTININE (A.), *Patriarkh rousskikh akterov (I. A. Dmitrevski). Artist*, 1890, nos 9, 11.

SKABITCHEVSKI, *Istoriia novêïchéï rousskoï litératoury.* Saint-Pétersbourg, 1900.

SMIRNOV (S.), *Istoriia Moskovsko-slaviano-gréko-latinskoï Académii.* Moscou, 1855.

SOUMAROKOV (A.), *Polnoé sobranié vsêkh sotchinéni v stikhakh i v prozê... A. Soumarokova*, 10 vol. Moscou, 1781-1782.

TIKHONRAVOV (I.), *Sotchinéniia I. S. Tikhonravova*, 4 vol. Moscou, 1898.

— *Rousskiia interlioudii pervoï poloviny XVIII vêka. Létopis rousskoï litératoury.* 1859.

— *Rousskia dramatitcheskiia proïzvédéniia* 1672-1725 *godov*, 2 vol. Saint-Pétersbourg, 1874.

TOUPIKOV (N.), *Mikhaïl Ivanovitch Vérevkine. Istoriko-litératourny otcherk. (Ejégodnik Imp. téat.*, 1893-1894. *Prilojénié*, fasc. 3. Saint-Pétersbourg, 1895).

VENGÉROV (S.), *Rousskaïa Poéziia*, t. I.

VÉREVKINE (M.), dans *Rossiiski Théatr.*

VÉSÉLOVSKI (Al.), *Zapadnoé vlianié v novoï rousskoï litératouré*, 3e éd. Moscou, 1903.

— *Etioudy i kharastéristiki.* Moscou, 1894.

— *Deutsche Einflüsse auf das alte russische Theater.* Prag, 1875.

Vêstnik Evropy, 1874, nos 1, 3, 8.

VOLTAIRE, *Correspondance* (Ed. Beuchot, Paris, 1828). Lettre à M. de Soumarokov, 26 février 1769.

WALISZEWSKI (K.), *Littérature russe*. Paris, 1900.

WARNEKE (B.), *Istoriia rousskago téatra. Tchast pervaïa : XVII i XVIII vêk*. Kazan, 1908.

— *Id. Tchast vtoraïa : XIX vêk. (Opyt izlojéniia)*. Kazan, 1910.

— *Nablioudéniia nad drevnérousskoï komédiéï. K istorii typov*. Kazan, 1905.

ZÉLINSKI (V.), *Krititcheskié kommentarii k sotchinéniiam A. N. Ostrovskago*, t. I. Moscou, 1894.

ZINTCHENKO (N.), *Téatr pri Pétrê Vélikom*. Saint-Pétersbourg, 1904.

ZOTOV (P.), *Téatralnyia vospominaniia*. Saint-Pétersbourg, 1859.

ERRATA

Au *lieu* de 1672-1750 — *lire* : 1672-1850.
Page 12, ligne 32 : spécial — *lire :* social.
Page 15, note 1 : *Tikhonvarova* — lire : *Tikhonravova.*
Page 17, ligne 2 du texte : Moscovite — *lire :* moscovite.
Page 23, ligne 2 : idem.
Page 25, ligne 25 : verstes de Moscou — *lire :* pas du Kreml.
Page 37, ligne 14 : usuelle — *lire :* usuelle,
Page 43, note 1 ; Poloucha — *lire* : Polouch- ; — a — *lire :* à ; — l, — *lire :* la.
Page 62, note 1 : 1772 — *lire :* 1722.
Page 79, note 3 : AC — *lire :* Ac.
Page 86, note 8 : *bytovaia* — lire : *bytovaïa.*
Page 88,ligne 1 : Chérémetev — *lire :* Chérémétev.
Page 91, ligne 5 : entendu, — *lire :* entendu ;
Page 104, ligne 23 : ou — *lire :* où.
Page 106, ligne 31 : mal « » — *lire :* « mal ».
Page 110, note 1 : 4 — *lire :* 5.
Page 121, ligne 23 : *comédïa* — lire : *comédiia.*
Page 123, ligne 13 : *lire :* petites-russiennes, des chansons populaires, il...
Page 127, note 3 : *projélali* — lire : *pojélali.*
Page 130, ligne 7 : son — *lire :* sans.
Page 144, ligne 15 : *Istoritcheskie* — lire : *Istoritcheskié.*

INDEX ALPHABÉTIQUE

R

S

T

V

W

Z

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE V

RUSSIFICATION PROGRESSIVE DU THÉATRE

CHAPITRE VI

FAVEUR CROISSANTE. INFLUENCES ÉTRANGÈRES

CHAPITRE VII

GRIBOÊDOV

CHAPITRE VIII

GOGOL

CHAPITRE IX

LA FORMULE DU THÉATRE DE MŒURS

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART